الأكاديمي

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

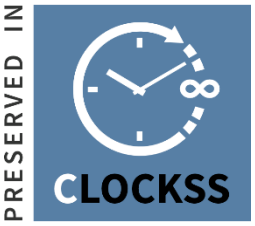
مجلة فصلية علمية محكمة

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

https://doi.org/10.35560/jcofarts

103

Al-Academy Journal مجلة الاكاديمي



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2022\3\15

رئيس التحرير ..... أ.د نصيف جاسم محمد ..... dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير ..... أ. د. عماد هادي عباس..... emaddigitalighting2018@Gmail.com
هيأة التحرير .....

أ.د. نوال محسن علي..... Drnawalmuhsin@Gmail.com
أ.د. محمد حسني الحاج-لبنان ..... hmhslr@ul.edu.lb
أ. د. وسام مرقس عوديشو-العراق..... wisam_marqus@yahoo.com
ا. د. شذى طه سالم -العراق shatha.taha.salim@gmail.com
أ. د. هاشم خضير حسن-العراق drhashim36@gmail.com
أ.د. رعد عبدالجبار ثامر - العراق RaadAlshatty@yahoo.com
أ.د. رأفت السيد منصور-مصر..... mansour_rafat@yahoo.com
أ.د. مشهور مصطفى – لبنان ..... mmachhour@hotmail.com
أ.د.محمود الماجري-تونس ..... mejrimahmoud80@yahoo.fr
أ.د. محمد غوانمه-الأردن ..... ghawanmeh_mohd@yahoo.com
أ.د. غالية الشناوي-مصر appliedarts71@gmail.com
أ.م.د. ميسم هرمز توما- العراق maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
أ.م.د. ياسر عيسى حسن الياسري yasirhass@gmail.com
ا.م.د. معتز عناد غزوان Mutazinad72@yahoo.com
أ.م.د. فتحي عبدالوهاب - مصر dr.fathy.a.wahab@gmail.com

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

Al-Academy
Journal of the College of Finearts
University of Baghdad

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تصميم الغلاف: أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة - ieakram@yahoo.com
مدقق اللغة الإنكليزية: المدرس. عادل حسين جوده- adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
سكرتير إدارة المجلة: مبرمج أقدم. يوسف مشتاق لطيف- yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. يجب التسجيل في الموقع الالكتروني للمجلة من رابط التسجيل.
2. تحميل الاستمارات من الموقع وملؤها ثم اعادة ارسالها مرفقة مع البحث.
3. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
4. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
5. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5), وفي حالة إضافة صفحات اكثر فيتم إضافة مبلغ 10.000 دينار عن كل صفحة.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط ويشمل ذلك المصادر العربية الملحقة في اخر البحث.
7. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
8. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول في متن البحث وليس في اخره على ان تكون بدجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
9. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود 150 كلمة، ووضع الكلمات المفتاحية تحت الملخص باللغة العربية والانكليزية ولا تتجاوز أربع كلمات، مع ترجمة الاستنتاجات وتوضع بعد الملخص الانكليزي.
10. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني ورقم الهاتف في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب اسم الباحث وعنوان البحث مع الملخص في نهاية البحث، علماً انه يتم اعتماد اسماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغييرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم.
11. لا تعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
12. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
13. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
14. يستوفى مبلغ (150) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

ملاحظة مهمة:

معدل المدة الزمنية من تاريخ تسليم البحث للمجلة إلى تاريخ اعلام الباحث بالقبول لغرض النشر أو الرفض غير محددة، وحسب إجراءات المجلة العلمية، وسيأخذ البحث المقبول طريقه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة.

المحتويات

اشتغالات الهيبرتكست في العرض المسرحي العراقي المعاصر	عمر محمد جنداري جمعة	5
سيميائيّة الصورة البصريّة للمرأة في خطاب التمكين "المملكة العربيّة السعودية نموذجا"	نوال بنت ابراهيم الحلوة ابتسام بنت سعود الرشيد سرور المختار اللحياني	25
دلالة المنظر كمنظومة رمزية في العرض المسرحي العراقي	اسيل ليث احمد احمد طه مهدي	43
البايونك وانعكاساته في تصميم المنتجات الصناعية	أسامة عبد الحسين حمد باســم قاسم الغبــان	57
العتبات النصية وجمالِياتُها في قصة: " مَمُو زين"، لمؤلفها الشيخ الشاعر الكردي المعروف أحمد الخاني المتوفى(1118هـ/1707م)، ترجمة الشيخ الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي "بحث في الدلالة ومظاهر الترابط"	العيد أحمد علاويّ	73
فكرة الماء، بين الأدب الأسطوري، والمنحوتات الرافدينية	برزان احمد نصر الله	93
التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية	حاتم كاطع لكن حسن العطواني	113
الذات الانسانية وتمثلاتها في اعمال سلفادور دالي	نابليون يوسف بادين سلام ادور يعقوب اللوس	129
تحوّلات الجسد من تقليدية التعبير إلى ذاتويته "مارينا أمراموفيتش أُنموذجًا"	كوثر محمد يوسف دمق	149
البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية للفنان نجيب يونس	مائدة طارق محمد	165
الدلالة الرمزية وفاعليتها في تصميم المنتج الصناعي	مصطفى محمد خلف صلاح نوري الجيلاوي	177
الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي	معتز محمد علي جبر	191
الخصوصية الكرافيكية في تصميم الرسوم المتجهة في مطبوعات الأطفال	فؤاد احمد شلال	211
التجريب في اعمال الفنان محمد الكناني دراسة تحليليه	انس كاظم ياسر	225
ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي العراقي "مسرحية مكاشفات انموذجاً"	معتمد مجيد حميد	241

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/5-24

اشتغالات الهيبرتكست في العرض المسرحي العراقي المعاصر

عمر محمد جنداري جمعة [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/10/19 , تاريخ قبول النشر 2022/1/18 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

أفاد المسرح من مفهوم (الهيبرتكست) لخلق عوالم افتراضية مغايرة، إذ صاغ معظم مخرجيه عروضهم المسرحية بأساليب فنية تحققت باختزال ما هو مرئي إلى منظومة هيبرتكستية بنماذج علاماتية (كلمات، أرقام، أشكال) تعمل بالوسائط المتعددة، وقد تشكل ذلك بفصول البحث (الأربعة) ضم الفصل الأول (الإطار المنهجي)، الفصل الثاني (الاطار النظري) الذي جاء بمبحثين، الأول (الهيبرتكست، مفاهيمه وتطبيقاته)، والثاني (فضاء الهيبرتكست في العرض المسرحي)، وقد اسفرت المباحث عن مؤشرات منها ما يأتي:

1- يتشعب الهيبرتكست تفاعلياً، لكنه ينتظم بالترابط كسمة أساسية تحدد صفته بالتجليات المختلفة.

2- يمزج الهيبرتكست بين الكلمة وعناصر تكوينية أخرى تختزل مجموعة من المعلومات العلاماتية (كلمة، صورة، ضوء، ظل، لون، رقم).

وفي الفصل الثالث (إجراءات البحث) تم اختيار مسرحية (يارب) كعينة مقصودة ونموذج للبحث، و أحتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات وصولاً للمصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الإنجليزية.

الكلمات المفتاحية : الاشتغالات، الهيبرتكست، الترابط.

المقدمة: تميز العالم بتطور تكنولوجي تغلغل في مناحي الحياة جميعها وأسهم في حل أغلبية المشكلات بترسيخه بدائل منهجية كالحاسوب والانترنت تعنى بوسائط الاتصال وتبادل المعلومات بعدها أهم ما يلجأ إليه الفرد في حياته اليومية، وقد خلخل هذا التطور سلطة النص (الورقي) وحولها إلى (رقميات) تقرأ وتتصفح في شاشة، وقد كان للتجريب والثورة الرقمية أثر في بلورة الهيبرتكست الذي أفاد منه مخرجين المسرح لخلق عوالم افتراضية جديدة بأساليب فنية تتحقق باختزال ما هو مرئي إلى منظومة هيبرتكستية بنماذج علاماتية (كلمات، أرقام، أشكال) تعمل بالوسائط المتعددة التي تتمثل بشاشة العرض تتقاطع مع حركية الممثل وتتحول إلى قراءة ذات مجال تخيلي يستعير منها المشاهد مضامين العرض، فعلى الرغم من

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل، omarjandary@uomosul.edu.iq .

التفاوت الابستمولوجي في عملية التشكل المعرفي للفرد والمجتمع، إلا أن الثورة الرقمية واكبت الحتميات والتفسيرات المختلفة وباتت الآلة المعلوماتية وحلولها التكنولوجية خطاباً غير محدود بالشكل والمساحة بولوجها مناحي الحياة شتى لتصبح من أولويات الفرد بتسهيلها عدد من الإجراءات على كافة المستويات، لذلك أصبح العالم مدركاً لأهمية التكنولوجيا وطرق تسخيرها لخدمة الفرد والعمل على تطوير آلياتها بالانفتاح على تقنيات حديثة ومبتكرة، تعنى بوسائط الاتصال وأدواته لتبادل المعلومات كالسوشيال ميديا التي غايرت بدورها النظرة التقليدية لقراءة النص، إذ ظهرت القراءة المسموعة والمصورة كبدائل للقراءات المتعارف عليها، ومع الهيبرتكست تم التغلب على قيود النص أيضاً، إذ تتسع تلك التقنية لكم من المعلومات المرئية وفق فضاء شبكي رقمي يربط أكثر من قارئ/ مشاهد في نفس الوقت، مما مهد لتوظيف تلك العملية الرقمية داخل منظومة العرض المسرحي كمحاولة لخلق فضاء مغاير تتدفق به (كلمات، أرقام،أشكال، رموز) كمتطلبات لتكامل بعض العروض التي تعتمد على توظيف الهيبرتكست واشتغالاته داخل شاشة حية تتداخل مع عناصر السينوغرافيا لتختزل علامات النص المسرحي التقليدي إلى علامات رقمية مركزة تجعله أكثر انفتاحاً لقراءة الخطاب البصري المعروض والتفاعل معه، وولوج تلك العملية فتحت الأفاق أمام المخرجين المسرحيين بتعددي الرؤى والتصورات التي ترتبط بالأنظمة العلاماتية للهيبرتكست وما ينتج عنه من إفرازات معلوماتية تغذي منظومة العرض، بالانفتاح على منظومة جمالية وفكرية للصورة المرئية يكون فيها الواقع والخيال مجتمعاً مع التشكيل السينوغرافي لتصبح صورة خشبة المسرح والهيبرتكست صورة مكتملة داخل فضاء العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات: (الهيبرتكست Hypertext): يعرف (عمر زرفاوي) الهيبرتكست على أنه مصطلح انكليزي "يستخدم للتعبير عن أحدث أشكال الكتابة الإلكترونية، وهو يشكل نصاً إلكترونياً يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص." (Zarfawi, 2019, p. 158) ويعرفه ايضاً بأنه "مجموعة نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة..إن نظام الهايبرتكست يحاكي طريقة عمل الذاكرة عند الإنسان." (Zarfawi, 2019, pp. 158-159) أما (نعيمة فرطاس) فتعرف الهيبرتكست على انه "نصاً إلكترونياً مكون من كتل من النصوص مترابطة فيما بينها بطريقة غير تتابعية، وهذا النوع من تقديم مجموعة نصوص يشكل قطيعة مع المقدمات النصية التقليدية للمعلومة، إذ يسمح للمستعمل باختيار مساره من مجموعة معطيات (نص، صورة، صوت..) كما يقدم كصفحات أو شاشات سهلة الاستيعاب بالنسبة لكل أنواع العلاقات أو المقطوعات المناسبة للقارئ، فكل قارئ له الحرية أن يقرأ نصاً بطريقة خطية أو غير خطية، بمعنى أن يقفز مباشرة إلى المقاطع الملائمة." (Fartas, 2014, pp. 238-239) ويعرفه (نبيل علي) بأنه "الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص إذ يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق." (Ali, 1994, p. 282) ويعرفه (محمد مريني) على أنه "نص قائم على خاصية الترابط بين النصوص، يتحقق هذا الترابط من خلال تقنيات الحاسوب بعلاماته وتقنياته المختلفة." (Marini, 2015, p. 6) و يعرف الباحث الهيبرتكست تعريفاً اجرائياً على انه: أجزاء من نص رقمي مبثوث داخل شاشة العرض بوسيط تقني متمثل بالحاسوب، يأتي في شكل كلمات أو ينوب عنه بعلامات تبنى على

الترابط والتواصل بمستويات مختلفة من المعلومات تجمع ما بين الداخل والخارج لتقديم قراءة تفاعلية متعددة للمشاهد.

المبحث الأول/ الهيبرتكست، مفاهيم وتطبيقات: لم يعرف مصطلح الهيبرتكست بالقواميس العربية وإنما اجتهد بعض القائمين في هذا المجال على أن يطلقوا عليه بعض المصطلحات ليتماثل مع المصطلح الغربي التي تحتوي في مقدمتها على كلمة (النص) أو الفوقية (ما فوق النص) أو (أعلى) أو (ما ورائه) مثل: النص الفائق، المتفرع، التكويني، التشعبي، المتعالق، الإلكتروني، المتشعب، العنكبوتي، المرجعي، التخييلي، النشط، المترابط، وبما ان هذه المصطلحات جميعها تشير إلى مفهوم الهيبرتكست الذي يتجلى في توليفة من النص و قدرات الحاسوب لعرض ديناميكي يتم الحفاظ على الأصل (هيبرتكست) في كثير من الاحيان.

ويرجع أصل الهيبرتكست إلى المكتبات وكل ما تحمله المكتبة من قاعدة من البيانات تمكن القارئ من أن يستشيرها أو يبحر فيها، غير أن البداية الحقيقية أو الفعلية للهيبرتكست كانت مع مجموعة من الأقطاب المتخصصين في مجال الإعلام الآلي والرقمي من أمثال رائد التكنولوجيا والمعلومات الامريكي (تيد نيلسون) وأستاذ الثقافة الرقمية (جورج لاندو)، لذا السعي لخزن المعلومات والوثائق للحفاظ على ديمومتها وإمكانية عرضها بشكل مختزل كصورة على شاشة الحاسوب للبحث هي التصور الأولي لعملية الهيبرتكست، وكان الميلاد الرسمي لهذا المصطلح على يد (تيد نيلسون) الذي وصفه قائلاً: جاءتني الفكرة عام 1960حيث كنت أتابع دروساً في مبادئ الإعلام الآلي، إنني كنت أبحث عن وسيلة لخلق مرونة أكبر في رسم الروابط بين الأفكار من خلال مجموعة كبيرة من الأفكار المتنوعة، غير مركبة، غير متتابعة، معبرة، على دعامات أكثر اتساعاً من فيلم أو شريط مغناطيسي، أو قطعة من الورق. (Fartas, 2014, pp. 232-235) ويتضح من ذلك إن (نيلسون) كان يبحث عن تقنية تتسع لكم من المعلومات وفي الوقت نفسه تكون ذات حجم صغير سهلة الاستعمال وغزيرة المعنى، وهذا ما وجده في صياغته لمصطلح الهيبرتكست الذي "قدمه من خلال نظام الحاسوب الذي اخترعه تحت أسم Xanaduوهو أسم مستوحى من عنوان قصيدة لكوليرج (قصر الأحلام)، يربط هذا النظام بين عناصر أجزاء متعددة من المعطيات، ويسمح بتسجيل الأفكار المصاحبة لمستعمليها في المستقبل، ويقترح (نيلسون) مصطلح Hypertext لتحديد هذه العملية المطبقة على الحاسوب." (Yaktine, 2005, pp. 99-100)واجداً بذلك المصطلح السماح بالتنقل بين المعلومات بسهولة فضلاً عن إمكانية التواشج بينها، على أساس ان الهيبرتكست يتكون من بيانات متعددة لها إمكانية الربط مع غيرها من النصوص ، ومن ذلك الحين استمرت الدراسات المتعلقة والمتعددة بذلك المصطلح والتي ادت الى نفس المفهوم لكن بتراجم ذات مسميات مختلفة ولاسيما في العالم العربي منها النص: الفائق، المفرع، الإلكتروني الشامل، المتعالق، التكويني، المترابط، المتشعب، العنكبوتي، المرجعي، الفائق، المُمنهل، الأعظم، وقد بين ذلك مدى قابلية الهيبرتكست على الانفتاح وتعدد المعاني والإمكانات بعده مصطلح بصري يحمل صفة الترابط كسمة أساسية تتصل به بمسارات مختلفة.

لقد تأسس ذلك العالم المترابط أو القرية الكونية حين نظر له الكاتب الكندي (مارشال ماكلوهان) على أنه مجتمع معلومات تتولى قيادته أجهزة الحاسوب والإلكترونيات كالشبكة، لذلك أبدع (النص الشبكي Cybertext) ليستدعي قراءة تفاعلية ومشاركة فعالة من المتلقي ويمكن ان يتأتى ورقياً أو الكترونياً، معتبره

أرقى ضروب النص المترابط الهيبرتكست الذي أسس له رواد الممارسات المفرعة انطلاقاً من استثمار أفكار ما بعد البنيوية ولاسيما ما يتعلق منها بالنص المفتوح كما نظر له أقطاب التفكيك (رولان بارت، ميشيل فوكو، جاك دريدا، أمبرتو إيكو)، وبتوظيف الهيبرتكست كبرنامج حاسوبي في عملية الإبداع حدث ذلك التزاوج بين الأدب والتكنولوجيا، لتتخذ المنظومة الإبداعية شكلاً مغايراً إيذاناً بتحول جوهري يمس النظرية الأدبية برمتها، واستطاعت الثورة الرقمية أن تخلط قنوات التشكيل الأدبي وأطره لتدخله مغامرة التجريب والاكتشاف مما أفضى إلى خلخلة (نظرية الأجناس الأدبية) وبتلك التحولات الحاصلة باتت الحاجة ماسة لجماليات أدبية جديدة تستوعب المتغيرات في عصر المعلوماتية. (Zarfawi, 2019, pp. 6-7)

و يستعمل مصطلح الهيبرتكست بطريقة تبادلية مع مصطلح قريب وهو (الهيبرميديا Hypermedia) جعل ذلك الاضطراب المفاهيمي المصطلحين (هيبرتكست/ هيبرميديا) متداخلين من الناحية الوظيفية أو بالمعنى نفسه، إذ لا يقتصر مصطلح الهيبرميديا على تكنولوجيا الحاسب فحسب وإنما يفيد من أية تكنولوجيا أخرى لإيجاد الروابط بين النصوص والوثائق والرسوم التخطيطية والصوت والصور الفوتوغرافية؛ إذن الهيبرميديا هي تطبيق النص المترابط في ذاكرة الحاسوب، وقد تم ذلك عندما قبل اقتراح عالم الحاسوب البريطاني (تيم بيرنرزلي) تنفيذ الشبكة العنكبوتية التي تضم النص المكتوب مع الصورة والصوت والأفلام المتحركة في نص شبكي واحد فكان ذلك أول تنفيذ عملي لمفهوم الهيبرتكست، ويجعلنا التطبيق العملي لمفهوم الهيبرتكست نحصل على نص شبكي مما يؤكد أن هذا الأخير هو أرقى أنواع الهيبرتكست وأكثرها تفاعلية وديناميةً لاسيما بعد ان حولت العالم إلى قرية معلوماتية. (Zarfawi, 2019, pp. 159-160) ونجد بهذا المعنى ان الهيبرتكست تعمل على إنشاء أرضية مشتركة بين تجارب الأداء المعاصر وأعمال التركيب والشكل الرقمي لخيال القراءة التصويرية للاستخدامات المتعددة لجهاز الحاسوب في الحياة العلمية والفنية، بـ"استخدام برامجه وتنوع امكانياته لكي يؤسس رؤية علمية متعددة الاشكال تتم عن طريق ادخال المعلومات وصياغتها بتعبير حسي جمالي يتوافق مع الاشكال الفنية المنسجمة مع روح العصر الحالي" (Ali, 2020, p. 115).

وللكشوفات التي قدمتها النظريات البنيوية والسيميائية الحديثة دور في ظهور الهيبرتكست، لأنها سلطت الضوء على أهم خاصية يمتاز بها النص والتي تتمثل في تعالقه وتفاعله المتشعب مع نصوص أخرى، وقد نبهت هذه النظريات إلى أن النص لا يتعالق مع نصوص لسانية فحسب، بل قد يدمج ضمن نظامه الخاص علامات غير لسانية (مرئية، أو مسموعة) ولم يعمل الهيبرتكست إلا على استغلال هذه المكتسبات إلى أبعد حد ممكن، معتمداً على أنه نص إلكتروني يقوم على خاصية الترابط والتفاعل بين النصوص بوسائط مترابطة تربط العقد فيما بينها، إذ يصبح الرابط هو الممر إلى معلومات أخرى تتصل بها لتعطي مجموع الروابط بنيات للوثيقة.(Marini, 2015, p. 36) بوصفها نقاط لشبكة الأهداف المعلوماتية ونقاطها المحورية والتي تسمح للمشاهد رؤية واحدة أو أكثر من الموضوعات مما يجعل (جورج لاندو) يرى بالهيبرتكست " التجسيد العملي للنص الذي تحدث عنه أصحاب النظريات الأدبية النقدية فيما يتصل بطبيعة النص، وأثر كل من القارئ والكاتب فيه، ويذهب إلى حد القول إن أصحاب النظرية الأدبية النقدية كانوا يستشرفون النص الإلكتروني المبني بتقنية الـ(هيبرتكست) حين وضعوا أسس نظرياتهم حول النص

والتلقي، فكأنهم توقعوا سلفاً ماهية هذا النص باعتباره نص المستقبل، أو مستقبل النص." (George, 2006, p. 76) وتوجد توليفة بين النص الاعتيادي مع إمكانيات لخلق نص متشعب (هيبرتكست) تفاعلي أو عرض ديناميكي يتجسد بروابط داخل النص وفق ما تستدعيه عملية القراءة للعلامات اللفظية وغير اللفظية.

لقد أوجد الهيبرتكست أسلوباً رقمياً خاصاً في نظم المعلومات النصية بتمكينه مجموعة من المعلومات النصية (عقدة) مع مجموعات أخرى (عقد أخرى) تتيح معاينتها إمكانية الانتقال من مجموعة لأخرى بتفعيل الرابط عملياً أو ذهنيا، ويشمل الهيبرتكست الأسلوب المتفرد في الربط المباشر بين المعلومات النصية والمعلومات غير النصية على اختلاف الملفات التي تحتويها، إذ يؤسس هذا التعالق على قاعدة من الروابط الرقمية المضمرة، ويمكن لمستعمل الهيبرتكست بالنظر إلى قدرته الاحتوائية المتنوعة أن يعلم مواقع النصوص التي تتضمن معلومات إضافية، ومن ثم تحقيق المباشرة في الوصول إليها بالنقر البسيط على الفأرة، وعليه فأن الـ(هيبرميديا) لا يمكنه أن ينفصل عن الـهيبرتكست لاستحالة الوسائط في ذاتها، مالم تؤسس وفق قاعدة نصية مترابطة بين مجموعة من العلامات بوصفها نصوصاً تكوينية من وسائط بصرية وسمعية (صور، فيديو، أصوات، موسيقى) مع إمكانية إضافة النصوص أو ابتداع روابط جديدة، وهذا لا يتحقق إلا بوجود تكنولوجيا الحاسوب التي تنظم ذلك الترابط لتمكن القارئ/ المشاهد من اختيار مسار القراءة. (Abdelkade, 2013, pp. 282-283) ليتجاوز بذلك ما هو لفظي إلى أنظمة متعددة أخرى وبذلك يمكن اعتبار الحاسوب أحد أشكال التواصل المهمة لتحقيق الهيبرتكست وأنظمته العلاماتية الاتصالية وذلك لما يتميز به من بعد تفاعلي في عملية الإبداع.

ليست تكنولوجيا الحاسوب (أداة) فحسب وإنما في آن واحد: أداة، وشكل، ولغة، وفضاء، وعالم، فهو بمعنى آخر أشمل منتوج وأداة إنتاج وفضاء للإنتاج وعلاقات إنتاجية، وتتحقق هذه الأبعاد والدلالات كلها في (الإبداع التفاعلي) بوصفه أداة للإنتاج يتحقق من خلال نص تكويني أيا كانت علامته (لغة، صور، صوت، حركة) سواء جاءت هذه العلامات متصلة أو منفصلة، وقد تحددت أطراف تلك العملية بـ(المبدع/ الهيبرتكست/ الحاسوب/ المتلقي) أحتل المبدع فيها محل الكاتب، لأن دوره يتعدى الكتابة إلى الإبداع بواسطة استعمال الحاسوب الذي يتسع لممارسات أخرى غير الكتابة، ونقول الشيء عينه عن القارئ فهو إلى جانب القراءة يقوم بأعمال أخرى (تتصل بدورها بما يعرض على شاشة الحاسوب) ويعد المستخدم المبدع أداة الإنتاج والتلقي في الوقت نفسه، وبدونه لا يمكن الحديث عن الهيبرتكست ولا عن الإبداع التفاعلي. (Yaktine, 2005, pp. 10-11)

لقد أدى التزاوج ما بين التطورات الكتابية للحاسوب وعلاقة الأدب المعاصر بالتكنولوجية إلى نشوء ما بات يعرف بالنص الرقمي لتوسيع دائرة المشاركة، ومدى تأثير الهيبرتكست في فلسفة النص الكتابي (المعنى والدلالة)، ومن الناحية الفنية تعبر التكنولوجيا عن التطبيقات والاكتشافات العلمية الجديدة والتي يبرز فيها الهيبرتكست سواء في الحقول الإنسانية أو غير الإنسانية بوصفه إطاراً تقنياً يعمل على ترتيب الصورة بعيداً عن التقليدية مع فارق السرعة بالروابط والنقاط المحورية من كيفية انشاء وتصميم الهيبرتكست، وهنا يكمن دور الشخص الذي سوف تقع على مسؤوليته توظيف الهيبرتكست لصالح غايات محددة تتطلب

اشتغالات خاصة تؤدي إلى تفاعلية المتلقي، فـــالأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا لتقديم جنس جديد يجمع بين نظام الهيبرتكســت والنص الأدبي بوســيط رقمي متمثل بالشــاشــة، وأصــبحت التقنيات الحديثة جزءاً صارت من الحياة اليومية، و"بات خطاب الآلة المعلوماتية نصا متفرعا غير محدود بالشكل والمســاحة، فهو افتراضــي في كل معانيه، ومن هنا فإن تحليله ينبغي أن يتخذ هذه الخاصــية الافتراضــية اللامتناهية، لأن النص التقليدي إذا كان مؤلفه واحدا مبدئيا فإن هذا النوع الجديد متعدد المصــدر التأليف ومتعدد المنتهى القارئ/المتلقي، كما أنه متعدد الأشــكال والأنماط، وهكذا فأن النص الجديد عندما يتعدد مؤلفوه من حيث الإنشــاء والتكوين والارتباط، يتعدد قراءه من حيث تنوع المقاربة والمشــاركة والفهم، فإنّه يصــبح من تأليف الجميع بالتشــارك، وتتلاشــى سـلطة مؤلفه الأصـل شـيئا فشـيئا كلما ازداد تكوينا وتفريعا وتعدد قراءه." (Bouterdine, 2005, p. 167)مما يعني قدرة ذلك المتلقي على التفاعل مع ثقافة النص الإلكترونية؛ أي يصــبح متلقي الهيبرتكســت منتجاً للنص، لذا ينبغي تحليله ان يكون ذات خاصية افتراضية مفتوحة على الاحتمالات كلها لأن التفاعل هنا يشير الى تبادلية متغايرة على مستوى تلقي النص المصــور الذي يخلق للقارئ المتلقي نمط قراءة أو نص خاص به، ليس بالقراءة فحســب دائماً بل بالتعبيرات الســمعية والبصــرية وما ينتج منهما من تفاعلات حركية، ومن هذه التحولات وبولوج الحاســوب عالم الإبداع دخل الأدب مغامرة التجريب والاكتشــاف مؤكداً على الاســتمرار في عالم متغير "ولعله من الطبيعي أن تعلن نهاية الأدب بعد أن انخرط الغرب في حديث النهايات، نهاية الإله مع نيتشــه، ونهاية الإنســان مع ميشــال فوكو، ونهاية المؤلف مع رولان بارت، فموت الأدب إذاً هو نهاية شـكل من أشـكال الأدب ليولد شـكل جديد يكون نتاجاً طبيعياً لمنطق التحول المعرفي الذي تشـهده الثقافة من سـلطة العقل الأداتي إلى سلطة العقل الرقمي أو من مرحلة حداثة الصناعة (الإنتاج المادي الثقيل) إلى حداثة ما بعد الصناعة." (Zarfawi, 2019, p. 11)وهذا ما يبرر انتقال النص الورقي إلى الالكتروني مروراً بالشــفاهي، فالنص الرقمي في حالة تطور في صـيغة لغته المعلوماتية التي يتحرر معها القارئ عبر ترحاله بين روابط الهيبرتكســت التي تنتج مفهوماً جديداً للنص وتوفر له عدد لانهائي من القراءات الممكنة، مما يعني إن الهيبرتكســت لا يمكن قراءته أو التعامل معه إلا بالشاشة وما تفرزه من تكنولوجية رقمية على سطحها.

تتيح الاســتعانة بالهيبرتكســت للقارئ وســائل يتتبع بها مســارات العلاقات الداخلية للنص و الرموز الكامنة وراءه التي تحيل إلى رموز اخرى تشــمل النص بأكمله، لذا عمد الأدب التفاعلي إنتاج مفاهيم تركيبية تعتمد على اســتثمار تلك التقنيات مثل الأدب: التكنولوجي، التفاعلي، الرقمي، لتنشــيط التفكير النقدي المتمثل بالجوانب الأكثر أهمية، مما يجعل المتلقي يبحث عن الروابط الموجودة عل الشــاشــة وبالتالي تكوين رؤيته الخاصــة به "ولاشــك في أن هذا التصــور ينطبق على المعنى الذي يحمله مصــطلح hypertext الذي يتســم باللاخطية، وســعة الانتشــار، وتنوع المداخل، إذ يمكن في كل مرة الانتقال إلى نصــوص فرعية، من خلال تنشــيط العقد أو الوصــلات أو الروابط، التي تأتي في شــكل علامات أو جمل أو ألفاظ خاصــة، مبثوثة في مواضــع متفرقة من النص، لذا فإن ما يميز هذه النصــوص هو الانتظام والترابط من جهة، والتفرق والتشــتت من جهة أخرى." (Marini, 2015, p. 53)وهذا ما يجعل من الهيبرتكســت ماده متشــعبه ترتبط بأكثر من مصدر، وهذا التشابك التفاعلي للهيبرتكست فتح الطريق أمام قراءة العلاقات الداخلية المتمركزة

في تكوينه وتشابكه، إذ تتواصل معطياته مع أصوات الحياة المجازية وصورها معبرة عن واقع افتراضي يعبر عن مكنون العقل الرقمي الإلكتروني، إذ باتت الحاجة لمتغيرات إيصال المعلومات من داخل مساحة الموقع الاجتماعي مخترقة المنظومة الرئيس التي تتمثل بالجنس الأدبي إلى آفاق متطورة تدخل في صميم نتائج المتلقي والإسهام في قراءاته المختلفة، إذ أسهم تصميم الهيبرتكست بتقديم رؤية جديدة تسمح للمشاهد بأن يقرأ الجزء أو الاتجاه الذي يريده بحرية عبر تقديم مساحة متخيلة من القراءة التفاعلية التي تتماثل مع فكرة النص المفتوح، وانتشار المعنى بلا حدود ودور القارئ في إنتاج النص مما يتعدد بتعدد أنماط العلامات ترتبط وتتشكل مع فكرة النص اللاحق الذي يقرأ مع مختلف النصوص التي سبقته، مما يؤكد الرغبة في الاستماع والتحليل إلى ما قد يصدر من الهيبرتكست من تعليق مختزل يبنى عن علاقة تنطوي على تأثيرات متبادلة بين الأطراف أو المتغيرات النصية التي تمزج بين الواقعي والافتراضي، ومن ثم ينشئ القارئ/المشاهد روابطه الخاصة عند قراءته للهيبرتكست؛ الذي يعتمد في إشتغالاته لإنتاج المعنى على التفاعل بالاتصال والتواصل المباشر(مرسل/ رسالة/ متلقي) وعلى طبيعة الأثر المرجو من تلك الاشتغالات وفهم معانيه التي تتوارى وراء كل ظاهر مبثوث للأفكار والوقائع المختلفة بأشكال وقنوات تهدف لتحقيق غايات ترتبط بالإنسان والعالم وروابط عناصره الطبيعية والآلية.

المبحث الثاني/ فضاء الهيبرتكست في العرض المسرحي: أدى التطور التكنولوجي في البرمجيات والعوالم الرقمية إلى ظهور نهضة معرفية في مختلف نواحي الحياة العصرية، الامر الذي تطلب اتخاذ مسارات علمية حديثة في مختلف التخصصات ومنها المسرح، وأسهمت تلك الإمكانات في إفراز تقنيات تعتمد على الإدراك البصري أفادت بها العروض المسرحية المعاصرة كتوظيف الشاشات التي غايرت عوالم الكتابة الورقية الى الكتابة البصرية أو الرقمية، وحينما نصف نصاً ما بأنه رقمي، فإن هذا الوسم يحيل على الوسيط الذي به هذا النص، ويوظف هذا المصطلح كمقابل لـ(Digital) وتعني (رقمنة النصوص) تحويلها إلى سلاسل الصفر والواحد حتى تصبح قابلة للمعالجة الآلية بالوسائط الرقمية، لذلك فإن (الرقمية) تحيل للارتباط الوثيق بين النص وجهاز الحاسوب الذي تعرض هذه النصوص فيه، سواء على مستوى الإنتاج أو التلقي، ليتميز النص الرقمي بذلك عن النص الشفهي، والمخطوط، والمطبوع الذي تنقل بوسائط أخرى، فالنص الرقمي ليس له صورة ثابتة بل تنويعات تتحقق بالإمكانات المتعددة التي يتيحها الحاسوب والفضاء الشبكي الذي سوف يبنى عليه النص. (Marini, 2015, pp. 23-24)الأمر الذي حتم على عمل المخرجين في المسرح بالتفاعل مع مستجدات العلم والمعرفة لتوظيف الوسائل التقنية المختلفة لميكنة خشبة المسرح واستحداث نظم جديدة لتشكيل فضائه مثل الحاسوب الذي "يحتوي على برمجيات تعالج جميع البيانات والمعلومات المدخلة اليه وتعتبر هذه الميزة الأهم في هذه التقنية التي أستفاد منها مصممون وفنيون العرض المسرحي في اشتغالاتهم السمعية والبصرية " (Ali, 2020, p. 117)إذ بولوج الحاسوب عالم المسرح وعناصر تشكيله وسع مفهوم النص وظهر في صورة كل مركب واسع المدى من علامات بصرية تظهر على شاشته والتي يمكنها التفرع من أي موضع داخلها كعلاقات تداخليه تعمل على خلق نص افتراضي فضلاً عن غنى الحاسوب الناتج عن تركيبته المفتوحة والمتولدة في "توظيف تقانة الألعاب الإلكترونية (الفيديوية) Video Gamesيقدم إمكانيات متقدمة في التجسيم الصوري من خلال تمكنها من التصنيع الحاسوبي بقابلية

النمذجة الصورية Image Modeling في هيكلية التكوين الرقمي) (Al- " Digital Composition Structure) (Bayati, 2020, p. 337جانب العرض الحي لإيجاد صور متحركة من الافتراض كعلامة منبثقة من شاشة العرض يقرأها المشاهد انطلاقاً من تداعيات تجربته الجمالية ومخيالهِ الاجتماعي لتحقيق التواصل مع العالم الخارجي وتطوراته الزمكانية على خشبة المسرح.

ان عملية تحويل النص المسرحي إلى منظومة هيبرتكستية لا يقف حد التعالق بين نصين ينتميان إلى نظام علامات خاص (اللفظ/الكتابة) بل يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات، إذ يكون النص المتعلق به (السابق) من نظام لفظي، لكن النص المتعلق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف، فيمكن ان تحول رواية نجيب محفوظ يمكن أن تحول إلى السينما، وقصة أهل الكهف في القرآن الكريم يمكن أن تحول إلى مسرحية (توفيق الحكيم)، كما أن الرسام أو المصور أو الموسيقي يمكن أن يتعلق بنص أدبي أو ديني أو ثقافي يقدم بنظام من العلامات تبرز في لوحة مثل (الرسومات الشعبية لعنترة وعبلة) أو القطعة الموسيقية لشهرزاد، إن التعلق النصي في الدراسات الأدبية قدم إفادات كثيرة عن العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص أو الأعمال الفنية المختلفة، وأنه كشف عن أنظمة العلامات المتعددة وكيفية تفاعلها في نطاق معين، ويبين لنا هذا أن التفاعل يتجاوز النص في بعده اللفظي إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية تفيد من أبعاد مختلفة للنصوص الفنية وسواها. (Yaktine, 2005, pp. 97-98)

لقد أصبحت الصورة في الشاشة وسيلة فنية تعادل وظيفة الحوار أو الكلمات النص المسرحي من دون ان تتحدد بالوجود المادي للمكان، واتجاهات التجريب تلك تملك خاصية التفاعل الذي يمثل عصب العملية الإبداعية بما تقدمه للمشاهد من تفعيل خيالي يحاول به تشريح صورة خطاب العرض المرئي وما يقع على عاتقه من ترابط مع حدث المشهد، والاسهام في تشكيل سينوغرافيا العرض بسبب ما جرى توظيفه من تقنيات تكنولوجية تعمل على تتداخل أحداث الماضي والحاضر والمستقبل تصب جميعها في صالح العرض الذي أصبحت فيه "الحدود التقليدية بين ما هو فوق الخشبة وما هو خارجها قد أصبحت غير محددة ومشوشة؛ لأن الخشبة أصبحت نقطة التقاء لكثير من الأماكن، الواقعي منها والخيالي، ولشخصيات خيالية مع شخصيات واقعية في عالمنا، ولكن مسجلة على مادة فيلمية. (Jaiskam, 2010, p. 30) وتلك الرؤى والأفكار التجريبية المتنوعة دفعت المخرجين المسرحيين بالبحث الدؤوب عن عروض مسرحية تكون أكثر شمولية، فيها من التكامل والتأثير ما يوصل إلى معنى منفتح ومتعدد الدلالة، لذلك لجأوا إلى مدلولات الشاشة وما تفرزه من مواد تفاعلية للجمهور، ويعتبر الهيبرتكست إحدى تلك الإفرازات التكنولوجية التي تجاوزت فكرة الخطية إلى الرقمية في عملية إيصال المعنى من خلال شاشة رقمية، ويأتي هنا أثر الإبداع السينوغرافي للمخرج في إضفاء مسحة تقنية يستطيع من بها الوصول إلى قلب وعقل المشاهد بما يخلقه من مؤثرات في تلك الشاشة وما سوف تفرزه من مداليل، مثل ما فعله المخرج (أروين بيسكاتور) ومن بعده (برتولت بريخت) عندما عملا على توظيف مجموعة من الوسائل منها الشاشات لعرض أفكار مسرحهم السياسي والملحمي، إذ توجد حتمية في مسرحهما لتواجد مادة فيلمية يكسران بها حواجز الزمكان وشكله التقليدي في خلق جو حدثي مترابط ما بين الماضي و الحاضر، وتحريك ذهنية المتلقي بإشتغالات الهيبرتكست المعروض لمختلف الوثائق والنصوص داخل الشاشة بعدهِ ذات دلائل تنتظم كـ(صور، كلمات،

أرقام) داخل العمل المسرحي بشكل مادي لتثوير ذهنية المشاهد لقراءة المعنى المقصود، لأن عندما يقوم مخرج معين بتصميم عرض على الشاشة يمكن أن يحصر عمله داخل جزيئيات منها تتمثل بالهيبرتكست كجزء من الشاشة الكل، والذي يحتاج في إعداده إلى إمكانية معالجة مسبقة لتحويل بيانات النص المسرحي إلى معيار تفاعلي يستطيع فيه المشاهد أن يفك ويترجم بحسب قراءاته المتباينة منظومة رموز ما معروض أمامه، وتوظف مدلولات الهيبرتكست داخل الشاشة لخدمة العرض المسرحي ككل حيث تطورت مبثوثات الشاشة في السنوات التي تلت ميلادها وظهر من المخرجين الذين عمدوا في توظيف شاشة عرض أو أكثر لاختزال بعض العناصر الواقعية وإبدالها بافتراضية التكنولوجيا الرقمية لما تقدمه أجهزة الحاسوب من توظيفات متعددة على الشاشة ولاسيما الهيبرتكست الذي ينتشر بوسيط إلكتروني ليقدم نص مترابط لمعلومات مختلفة ولأكثر من متلقي في الوقت نفسه ، والمعنى هنا لا يتعدد بتعددها فحسب بل وفقاً لتعدد قارئها وأساليب قراءتها، لتكون مهمة إلحاق المعنى للقارئ/المشاهد وليس للمخرج وحده الامر الذي يتيح فرصة للتفاعل الحي كعلاقة مباشرة ومتجددة تتطلب من المشاهد الولوج فيه وتفكيك تكوينه النصي لإعادة تركيبه بحسب إدراكه لما يعرض أمامه.

وكمثال على ما تقدم نجد المصمم الجيكوسلوفاكي (جوزيف زفوبود) قد قدم موضوعة (الشاشات المتعددة) والذي أستخدم فيها صور فلمية منعكسة على سبع شاشات من أحجام مختلفة تعلق على مسافات متنوعة من المتفرجين، وعلى هذه الشاشات تعكس صور ملونة أو بالأبيض والأسود بعضها ثابتة وأخرى متحركة بلقطات متنوعة، القصد منها التغلب على الشكل البصري للمسرح التقليدي وذلك بإعطاء المتفرج عدة خيارات للمشاهدة ولسماع الصوت المجسم، كما قدم زفوبودا مشروع مسرح الوسائط المتعددة (لاتيرنا ماجيكا) الذي بدا عام (1958) وفيه يجري الجمع بين التمثيل الحي على المسرح مع الفيلم السينمائي بهدف استخدام تقنيات جديدة. (Abdel Hamid, 2010, p. 257) لذا جاءت الاكتشافات العلمية بمستوى عرض الصورة لتقنيات العرض الصوري المختلفة ، كذلك أقدمت المخرجة الأمريكية (إليزابيث لوكومبت) في عروضها المسرحية إلى استخدام الشاشات بكل ما تحمله من هيبرتكست (صور، أشكال، تواريخ، أرقام، رموز) رقمية تعتمد فيها على تفتيت النص الذي ميز أسلوبها بالإخراج الذي يتكأ على تحويل النص المسرحي إلى أشكال صورية تكون الشاشة العنصر البارز فيه، ففي عرض مسرحية (الطريق واحد وتسعة) وظفت (لوكومبت) مجموعة من الشاشات معلقة فوق الممثلين واجدة بينها نوع من الترابط الذي يعتمد في مدلوله على الهيبرتكست وطريقة تعامل الممثل مع مدلولاته الخاصة بعيداً عما يعرض من تفاصيل فيلمية أخرى، إذ "كانت هناك كلمات تكتب بحروف كبيرة تؤكد نقاطاً معينة." (Jaiskam, 2010, p. 158) مما دفع المشاهدون إلى تأويل ما تعنيه تلك الكلمات بمعزل عن ما يعرض أو ماهية التكوين الذي أدخلته داخل تلك الشاشة وبالتالي داخل منظومة العرض المسرحي ككل، وحين أصبحت (لوكومبت) المخرجة الفنية لفرقة (ويستر كروب)المعروفة بالتفكيكية الثورية لقانون النصوص المسرحية وبالاستخدام الموسع للتقنيات على خشبة المسرح استنطقت الاتجاهات الأساسية للنوع والجنس والجسد بتقليل وجود الممثل وتهميشه على المسرح، وبالتكوين الواعي للأجسام غير الأصلية في العرض، حيث تتيح التلفزيونات والشاشات والميكروفونات المثبتة على ألواح معدنية للممثلين أن يعرضوا تمثيلهم بوسائل واستخدامات تكنولوجية

لتقديم رؤية مشوهة وفاحصة للإنسان. (Shevtsova, 2005, pp. 347-349) وهذا يعكس أهمية اعتمادها على منطوقات الشاشة بأشتغالات الهيبرتكست كتغذية راجعة لشاشة العرض بحسب متطلبات خواصها واستقلاليتها كنص تقني، تسعى به (لوكومبت) لرسم مجموعة من الاستعارات والرموز في شكلها المنغلق والمفتوح، ولا يتحدد التكوين الهيبرتكستي النهائي بتكوين الصور والرموزر فقط وإنما على كيفية ربطها وعرضها على الشاشة لتصبح كلاً متكاملاً له كيانه المتناسق مع العرض المسرحي.

تظهر اختيارات (لوكومبت) الجريئة بخلط المواد التركيبية والحية إضافة إلى المسجلة داخل العرض لخلق تصور غير نمطي للقارئ والمقروء، وإذا كان الهيبرتكست "نص لا مركز فيه تنطلق منه وجهة نظر القارئ في رؤيته للنّص." (Zarfawi, 2019, p. 167) نجد (لوكومبت) قد عمدت في عرض (الطريق واحد وتسعة) إلى جعل المشاهد يتنقل بين شاشاتها المتعددة التي تعتمد بين الحين والآخر على اشتغالات الهيبرتكست داخلها كتمويه صوري للمعنى المقصود لتأكيد بعض المظاهر بشكل مشوش، ذلك لأن مركزية الأفلام المعروضة تقسم على تلك الشاشات، تكون إحداهن هي التي تبث الهيبرتكست المقصود، أما البقية لخلق ترابطية الصورة السينوغرافية الحية والمسجلة في الوقت ذاته مما أتاح الهيبرتكست لشاشات (لوكومبت) مساحة تفاعلية بين الواقعية والافتراض، لاسيما إذا ما علمنا بأن "التفاعل هو سلسلة متبادلة ومستمرة من الاتصالات بين فرد وفرد، أو فرد مع جماعة، أو جماعةٍ مع جماعة". (Shehab, 2016, p. 12)

إن القارئ الجديد لنص الشاشة والكفيل بإبداع الروابط بين علامات الهيبرتكست وفق جهد تفاعلي سمعي وبصري وحركي، مما يشكل تقديم جنس أدبي جديد يعتمد على تفاعل المعنى وعلى توظيف تكنولوجيا نظام الهيبرتكست في تقديم جنس بنمط جديد من الكتابة التفاعلية التي تجمع بين الأدبية والرقمية، ولعل كتابة النص المسرحي بتقنية الهيبرتكست فتحت تلك الأبواب في تقديم نصاً متعدد الأصوات يعتمد بشكل أو بآخر على تكنولوجية الوسائل التي يقع على عاتقها تحقيق فعل قراءة النص المرئي الذي يساعد في تعزيز قيمة العرض إخراجياً في ضوء التكنيك المستخدم لتوظيف الصورة المعروضة في جهاز العرض، وأسهم التقاء العناصر السينوغرافيه بشاشة العرض في خلق منظومة العرض المسرحي وتواصلها بشكل كولاجي مع المتلقي، ومن تداخل المعلومات يظهر ترابط الهيبرتكست ليصبح الرابط هو الممر إلى معلومات أخرى تتصل بها ليكون جسراً بين العرض المسرحي والشاشة من جهة، وبين العرض المسرحي والمشاهد من جهة أخرى ليعمل البعد الداخلي في الهيبرتكست كدعامة للبعد الخارجي لشاشة العرض، لذا يترك للمشاهد مهمة كشف الجوانب التأويلية داخل مكونات العرض ككل، اخذاً بعين الاعتبار "ان دلالة الشخصية قد خرجت من اطارها التقليدي لترسل دوال متعددة تؤسس المعنى فان النص لديهم متعدد الابعاد" .(Ali, 2019, p. 52)لأن قراءة مثل ذلك المتغير في الاداء لاسيما الحديثة منها يحسب على ان "السباحة في بحار الفضاء الإلكتروني لها طابع أدائي: لا بد أن يكون المرء قادراً على حل المشكلات، وبين ثنائيات النزعة التقنية يمكننا العثور على ذخيرة مدهشة من التخمين والخيال... يمكن أن تتجسد الروابط والإحالات، المسارات ذات الطابع الأصلي التي يخترعها القارئ في البناء نفسه لإجمالي العمل الفني، مع وجود النص المتعدد الروابط تصبح كل عملية قراءة فعل كتابة." (Pizzo, 2010, p. 33) وتوفر نظم الهيبرتكست روابط بين أجزاء عملها تمكن المشاهد للتنقل في أجزاء الشاشة ومقارنة ما يحدث فيها بما يستجيب طبيعياً لعملياته العقلية

والفكرية، ولنجاح ذلك توجد ضرورة لتوحيد رؤى المخرج مع الجميع إذ" يجب أ ن يضمن المخرج والمصممون بان المنظر والمكونات البصرية ا لاخرى تمتزج لتشكل وحدة مستوعبة وإلا تنحرف وتصطدم وتؤدي إلى خلاف" (Zaki, 2019, pp. 228-229) ومن ذلك فرض على المخرج المسرحي من خلال ارتباط المسرح بالعلم والتكنولوجيا أن يزيد من فعالية أدائه، وأن يعمق مفهومه الإخراجي كوسيلة مرئية للاتصال والتنوع في ضل اكتشافات إمكانيات جديدة لوسائل العرض والعمل على فتح أفاق جديدة في القيم الجمالية لدعم مسيرة رسالة العرض المسرحي وإثارة انتباه الجمهور للتواصل والتلقي.

يستشف مما تقدم بان اشتغالات الهيبرتكست تتمظهر في طرائق توظيف المخرجين للمواد التكنولوجية من جهة، وطبيعة ما سيعرض على الشاشة من جهة أخرى، وتتجسد تلك التقنية بالبيانات الصورية المختلفة التي تتصل بعضها ببعض بروابط يقوم المشاهد بتنشيطها ذهنياً، وتتضمن لغة الهيبرتكست في شاشة العرض لغة أخرى تتميز بثقافة التعليق الآني على مجريات الحدث، والتي يسعى المشاهد لتفكيك مضامين مقرؤها بعدها ظاهرة مرئية ترافق مضمون العرض وما يفرزه من تشكل تقني وإبداعي يعمد على نزع ألفة النصوص المختارة ، وذلك يحتاج قدرة فنية من المخرج المسرحي في تحويل النص أو البعض منه إلى مجموعة من الروابط الهيبرتكستية سعياً إلى أرشقة خطاب الشاشة بمختلف الأشكال والعلامات المرتبطة بأنظمة العرض المسرحي والتي تجمع بين الفن وتقنية الكتابة الرقمية في نسق تام يفسح المجال لذهنية المشاهد للانتقال والإبحار داخل فضاء العرض المسرحي بحسب تواصله وفاعليته مع دلالات ذلك المفهوم وما يحدث على خشبة المسرح، لذلك أصبحت صورة الهيبرتكست متجسدة على الشاشة وكأنها صورة شعرية تدخل في علاقات ذهنية مع المشاهد ليس نص الصورة فحسب، فهناك تداخل معه ومع الحوار والمؤثرات والمونتاج وأدوات الربط بينها وهناك أبعاد الزمكان والإيقاع الذي يرتبط بمضمون اللقطة ضمن وقت محدد يستدعي الانتباه من المشاهد لجزء (صورة) مقتطعة من كل (العرض المسرحي).

المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري:

1- يتشعب الهيبرتكست تفاعلياً، لكنه ينتظم بالترابط كسمة أساسية تحدد صفته بمختلف التجليات.
2- يعتمد الهيبرتكست على تعدد الوسائط بوسيط إلكتروني.
3- يمزج الهيبرتكست بين الكلمة وعناصر تكوينية أخرى تختزل مجموعة من المعلومات العلاماتية (كلمة، صورة، ضوء، ظل، لون، رقم).
4- يتميز الهيبرتكست بالقدرة على التنقل بين الإحالات الداخلية والخارجية وفق ما تستدعيه عملية القراءة، إذ يعمل البعد الداخلي للهيبرتكست كدعامة للبعد الخارجي لشاشة العرض أولاً ومن ثم للعرض ككل ثانياً.
5- ينفتح الهيبرتكست على الوسائل المتاحة كلها، متطور، متحرك، في حالة تشكل دائم.
6- التغلب على المكان بمرونة وسرعة حركة الهيبرتكست واللامركزية التي تنطلق منه وجهة نظر المشاهد في رؤيته لشاشة العرض إذ لا يمكنُ الخضوع لرؤية واحدة فيه.
7- يرتكز الهيبرتكست على ما وراء النص بوصفه وسيلة اتصال مرئية تقوم بنقل رسالة إلى المتلقي بها شيء آخر يتوارى خلف أنظمة علاماتية على شاشة العرض.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من (12) عرضاً مسرحياً وهي العروض التي استخدمت شاشات عرض الداتاشو حصراً.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينته المختارة لملاءمته في تحقيق هدف البحث.

عينة البحث: اختار الباحث عينة البحث والمتمثلة بعرض (مسرحية يارب) بالطريقة القصدية بوصفها عينة مختارة تتوافق مع متطلبات البحث.

أداة البحث: أستند الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، ومشاهدة العرض بوصفها المعايير التحليلية في تحليل العينة.

تحليل عينة البحث: عرض مسرحية يارب/تأليف: علي عبد النبي الزيدي/إخراج: مصطفى ستار الركابي

ملخص العرض: تدور الأحداث حول إحدى الأمهات التي فقدت أبنها الوحيد إزاء الأعمال الإرهابية، مثلها مثل عشرات النسوة اللاتي فقدن ذويهم نتيجة تلك الأعمال، تقرر (الأم) ان تكون صوت الأمهات من خلال جمع تواقيع يطالبون(الإله) بها أن يفعل شيئاً إزاء ما يحدث لأولادهم والا سوف يضربون عن الصلاة والصوم مالم يحقق لهم ذلك المطلب، ويكون الوسيط بينها وبين (الإله) شخصية (عيسى) الذي يدخل بجدال مع شخصية الأم ينتهي بانضمامه لجانبها، إذ يقرر ان يترك سكنه في السماء وأن يعيش معها إلى أن ينظر (الله) تعالى إلى حال الأمهات وما يعانوه من حزن، وأن ويوقف نزيف الدم بين الناس الأبرياء الذين يقتلون من دون سبب.

تحليل العرض: صمم العرض بأسلوب تقني يعتمد على امتداد وتلاشي التأليف الرقمي بوصفه نشاط تعليمي تفاعلي يمكن للهيبرتكست أن يقدمه كمنجز فني تقني يختزل داخله المحسوسات الواقعية والخيالية المدركة وغير المدركة بمدلولات تقع ضمنا في ما يعرض على الشاشة، إذ لجأ العرض منذ البداية لطريقة ترابط الأحداث حيث عمد المخرج على ديناميكية القراءة البصرية بمزجه مجموعة من الكلمات والأشكال على شاشة العرض افتراضياً مع ما يجري من أحداث على خشبة المسرح واقعياً لإيجاد تفاعل بين ذلك وبين المشاهد الذي يقع على عاتقه قراءة تلك العلامات المختلفة سواء كانت على الشاشة أو على خشبة المسرح، إذ نجد منذ الوهلة الأولى اشتغالات الهيبرتكست بالتايتل الأول المعروض من الشاشة الموجودة في الصالة قبل الدخول إلى العرض الرئيسي والذي يخبر المشاهد بأن (عمر هذا العرض عشرة أعوام تقريباً ويستمر إلى الآن قدم للمرة الأولى عام 2016 وأستمر إلى يومنا هذ) الأمر الذي يترك له تأويل تلك الاستمرارية الزمكانية ولاسيما عندما يزج المخرج تسجيل صوتي لمؤلف المسرحية وهو يتكلم عن مشاهدته هذا العرض وعن توظيف المخرج ودعمه المادي والنفسي لشخوص المسرحية، ليظهر على الشاشة بعد ذلك المؤدي (سنان العزاوي) وهو يتكلم عن ملخص كامل للعرض، ويطلب من المشاهد أن يرسم صورة كل مشهد بطريقته كأنه عرض ذهني يسرد بطريقة وصفية بمفردات بنى فيها العرض مثل (الموت، الضياع، الهجرة، الهوية) ليتوقف بالنهاية وهو محمل بالبكاء لما حصل ويحصل وسيحصل، ويفرض الهيبرتكست هيمنته كما ابتدأ بكتابة رقمية تظهر على الشاشة مفادها بأن (شخصية موسى بعد خمسة أعوام تدير نفسها آلياً

واستغنت عن حوارات كثيرة بحجة النسيان) لتختتم هذه البداية الاستهلالية بعلامة تشير إلى ان(جميع الحقوق محفوظة2026)، إذ تتداخل تلك المداليل المستقبلية مع الحوارات المسرودة والشخصيات المقدمة في البداية لتجتمع بعلاقات وروابط منتظمة وأخرى غير منتظمة مادية كانت أم ذهنية مع ما سيحصل في العرض المسرحي.

خلق المخرج توافق نظري بين الكتابة الرقمية (الهيبرتكست) وبين الكتابة بأجساد الممثلين مستثمراً مغايرة الهيئة التقليدية بتصميم عناصر الرسالة المرئية وتحليلها منذ بداياتها، إذ يفتتح العرض بسماع إحدى سور القران الكريم وهو في حالة إظلام تام ليظهر بعد ذلك على شاشة العرض جملة (طول العرض عشرة دقائق فقط) يلحقها المخرج بجملة (الزمن الحدث الحقيقي لايتجاوز البضع ثواني) وغيرها من الإرشادات التي ترتكز على الكتابة الرقمية (الهيبرتكست) لجلب الانتباه للموضوع والفكرة التي بنى عليها المخرج أهدافه، بعدها يظهر مشهد من فلم قصير مجموعة من النسوة وهن يرتدون ملابس سوداء وملامح الحزن تخيم على وجوههم يسيرون بخطوات متناسقة نحو قبور مبعثرة لمفقوديهم، وبانتهاء المشهد الفيلمي تظهر إشتغالات الهيبرتكست مرة أخرى بعبارة (لنتفرض أن بطلة هذا العرض بقيت لوحدها في المدينة بعد أن غادرت كل الأمهات في المشهد السابق) لتختزل تلك الاشتغالات الزمكان بالدقائق حينما تظهر عبارة (الدقيقة الأولى) وهذا التوظيف الهيبرتكستي للكلمات يترابط مع المادة الفيلمية المعروضة التي يصبو المخرج بها تحقيق رؤية تعتمد على إثارة المتخيل بكسرها أفق التوقع بين المكتوب والفيلم المعروض من خلال الشاشة الافتراضية التي تحتاج إلى قراءة خاصة حينما تتداخل تلك الاشتغالات مع فضاء العرض، إذ تظهر على خشبة المسرح امرأة جالسة بوصفها تعالقاً بصرياً للأمهات الذين يظهرن على الشاشة، وهذا الانتقال من الشاشة إلى الخشبة أوجد صفة ترابطية تعددت بأنظمة خشبة المسرح وأشتغالات الهيبرتكست العلاماتية والذي تمثل هنا بصورة ظل إحدى الأمهات مخفية الملامح، الأم توجه كلامها إلى (الله) بدلاً عن الشخصية التي أصبحت في صورة ثابتة على شاشة العرض، وتجلت هذه التوليفة بين ظل الأم على الشاشة وكلمات الأم على خشبة المسرح في إيحائها الدلالي للزمكانية، فهذا الذي يحصل الآن حصل بالسابق وربما بالمستقبل، تخرج الأم الموجودة على خشبة المسرح تواقيع الأمهات وهي تمهل الرب مدة 24 ساعة لتحقيق مطلبهن الذي يطالبن إياه بان يفعل شيء إزاء ما يحدث.

لقد أدى تواشج المنطوق الثابت في شاشة العرض والمتحرك لشخصية الأم داخل البقعة الضوئية إلى تطور الحدث الذي تمأسس من ذلك الاختيار الذي كشف عن التعاطي مع المقدس ليعم الإظلام خشبة المسرح من جديد ويظهر الهيبرتكست معلناً (الدقيقة الثانية) ووقت يشير الى (4:00 صباحاً) وهذا الحيز المقنن من الكتابة الرقمية (كلمات/ أرقام) وسط ذلك الفضاء المظلم خلق ترابط وانتقال إلى ما بعد الدقيقة الأولى للحدث الآني والذي يمهد له المخرج أيضاً في الشاشة بجملة (خلال هذا المشهد سيسكت موسى لدقيقتين تقريباً والدقيقتين ليستا ضمن زمن العرض) لتتداخل علامات الهيبرتكست وتمتزج مع بقعتين من الضوء المتدرج بالقوة أحدها على شخصية (موسى) الذي يظهر كأنه في غيبوبة ترعاه إحدى الشخصيات، والبقعة الاخرى سلطت على الأم وهي نائمة وتتفوه بين الحين والاخر بمفردات حزينة تحرك ذاكرة (موسى) لتداخل أحلامهما من ذلك بعضهما مع البعض الآخر، ولدعم هذا المشهد أعتمد المخرج على وسيط تقني لعرض

نافذة تطل على الخارج متغلباً على المكان في صورة شباك توحي لـــ(إحالة خارجية) من أشجار وأمطار وباقي عناصر السينوغرافيا (إحالة داخلية) تمهيداً لظهور (موسى) وعصاه التي تجسدها المرأة التي تقف بجانبه، ينهض (موســى) في هذه اللوحة الترابطية لأحلام المرأة التي تطلب التحدث إلى (الله) ويخبرها بأنه هو من أرسله إليها لكن الأم تصر على مقابلة الرب وليس نبي مرسل من لديه لتشكي له حال الأمهات المفجوعات، ويدور هذا الحوار على ايقاع أقدام شخصية عصا (موسى) والتي تمتزج مع صوت قطرات المطر في الخارج، يتأزم الموقف حين تخبر الأم (موســى) الرســول بأن الأمهات ســوف يتركن الصــلاة والصــوم مالم تتحقق مطالبهم خلال 24 ســاعة فقط وبعدها يتمردون عليه وعلى تلك العصــا التي عجزت عن تحقيق حل لتلك الفوضى، يرفض (موسى) ذلك التمرد الذي يخالف حكم الاله ليعم الظلام مرة أخرى أرجاء المسرح، لقد خلق المخرج أجواء هذا المشــهد بتقنية الهيبرتكســت و توالفه مع النص الملقي من الممثلين واجداً فضــاء خاص للتفكير يمزج بين الكلمة والصورة الرقمية وعناصر السينوغرافيا على خشبة العرض.

هيمن الإدراك البصري على المشهد التالي الذي يبدأ بظهور عبارة (الدقيقة الثالثة) على الشاشة التي تتبعها بعض الملاحظات مثل (على بعد أمتار من الأم هناك باب خشبي قديم سيدخل منها) يتبعها (يسير في ممر طويل حتى يصل) إضاءة خافتة مع وقع صوت أقدام تساير بقعة ضوء متنقلة تستقر على الأم المغطاة بالسواد وهي تجلس على الطاولة وتسرد ما عانته من غياب أبنها، يظهر(موسى) مردداً بأن ليس هناك ما يستحق العيش من أجله عمراً طويلاً، والمغاير في هذا المشــهد هو تفاعل نص الهيبرتكســت الرقمي مع موجودات الخشبة، إذ تظهر على الشاشة عبارات لجمل رقمية بشكل متسلسل يؤدي الى توليف ديناميكي بين النص وقدرة الهيبرتكســت على اختزال معلومات بعلامات مختلفة يصــب بصــالح مضــمون النص ويتداخل مع حركة الممثل إذ تتغير خلفية الشاشة إلى اللون الأصفر بالكامل كتب في وسطها (لون الطاولة) تاركة تلك المقاربة لوجهة نظر المشاهد الذي سيؤول ما يراه سيما عندما أصبحت الإضاءة تجسد ممر طويل ضيق يربط الشخصيتين بالطاولة وشاشة العرض، أما بالنسبة للحوارات الملفوظة فأغلبيتها قائمة على جدلية الأم مع المقدس يرافقها صــمت بين الحين والاخر والتي تظهر أكثر قوة وثباتاً في الدفاع عن الأمهات بنشرها مجموعة من الصور توثق فيها حوادث كل فقيد وتتفاعل مع كل واحدة، لذا يخبرها (موسى) بأنه قد تحول من نبي إلى متفرج لا يملك شيئاً يفعله إزاء ذلك، يحتدم الموقف بمغادرة الشخصية التي تجسد عصاه لتبقيه حائراً وسط المسرح يعلن على اثره الهيبرتكست (الدقيقة الرابعة) يتبعها (وجه موسى أكثر اصفراراً مما يبدو عليه) لتصبح خلفية الشاشة باللون الأصفر دلالة على ذلك، لكنها تتغير إلى الأخضر ومن ثم تتلاشى مع دفع الطاولة إلى خارج المسرح لتصبح تلك الخشبة خالية من أية قطعة ديكور باستثناء شاشة العرض التي تعلن وسط ظلام دامس على أنها (الدقيقة الخامسة) وهذه الزمكانية الهيبرتكستية تظهر(موسى) والأم وهما يجلسان تحت الشاشة التي تعرض عبارة (زمن الصمت في الحدث الأصلي دقيقة تقريباً) بخط كبير كما هي العادة المتبعة لمدلولات الهيبرتكست في ذلك العرض الذي اعتمده المخرج في بلورة معظم المفاهيم، إذ أصبحت تلك العبارات الرقمية نقطة التقاء لكثير من الأمكنة الواقعية منها والخيالي والذي أدى إلى تعددية أنظمته العلاماتية بالهيبرتكست سواء كان بالكلمات أو الصور أو الألوان أو المادة الفيلمية المعروضة من داخل الشاشة مستنداً على اشتغالات الهيبرتكست بوصفها أسلوباً رقمياً خاص

يربط المعلومات النصية وغير النصية على اختلاف علاماتها مع وجود إمكانات للربط بينها، إذ يبني المخرج في هذا المشهد سينوغرافيته على ما يعرض من كلمات توصف المشهد تاركاً مسؤولية تأثيث المكان لخيال المشاهد لتشكيل مضمون وزمكان العرض، لذا يجد المشاهد نفسه أمام وضعيات خيارية لتحقيق استمرارية قراءة العرض لاسيما عندما تظهر على الشاشة عبارة (أثاث هذا المشهد مبعثر خلف (موسى) والأم ويشغل مساحات واسعة) ليجري حوار الشخصيتين على نفس رتابة إيقاع العرض الذي يغلبه جانب كبير من الصمت والتشاؤمية من قبل شخصية الأم، أما شخصية (موسى) من جانبه فهو في أغلب الأحيان مستمعاً لآهات الأم وتصبيرها بصورة جعلت منه شخصية مغايرة عن ظهوره منذ البداية إذ يحاول ان يضحكها ليخرجها من الحزن الذي يقبع داخلها، وبالفعل يتخلل الضحك الحديث ويكسر أفق التوقع عند المشاهد الذي كان يساير عملية البناء الصوري لصورة المقدس، شيئا فشيئ يظهر التعب على (موسى) الذي يصبح شبه منهار وهنا يعمل المخرج على اشتغالات الهيبرتكست بهدف تكوين مضامين ذهنية بصورة تفاعلية داخل العرض المسرحي إذ تتداخل الدقائق بشكل تتابعي على الشاشة (السادسة، السابعة، الثامنة، التاسعة، العاشرة) تنقض على أثرها الأم على (موسى) الذي يقف حائراً وسط ذلك لتسائله بهستيريا عن حلوله التي انحصرت بين الصلاة والتضرع الى (الله) لتحقيق مطالب تلك الأم، ليضم صوته في النهاية مع صوت الأم معلناً عدم عودته إلى الجنة مالم تعش هذه الأرض بخير وسلام، تتهافت الإضاءة تدريجياً حتى يعم المكان إظلام تام يتفاعل وسطه الهيبرتكست في الوسيط المتمثل بالشاشة التي يختزل بها المخرج نهاية عرضه المسرحي بعبارة (موسى يعش في منزل الأم منذ أربعة أشهر تقريباً وهو بصحة جيدة الآن وتحت رعاية الأم بعد أن غادرته العصا).

لقد ركز مخرج العرض على مفهوم الهيبرتكست واشتغالاته داخل مكنون العرض المسرحي، اذ نجد تدفقاً صورياً على الشاشة للعبارات النصية المختلفة التي تفاعلت مع المتلقي وعملت على خلق إحساساً متصاعداً بالفجيعة، إذ تأسس العرض على مجموعة من الروابط والعلاقات المضمرة وغير المضمرة من (كلمات، ألوان، أرقام، أصوات) لتحديد مواقع العبارات المتداخلة ولاختيار العمليات العقلية التي يجدها المشاهد مناسبة لقراءة ذلك العرض، وهذه التفاعلية نجدها أيضاً في الأقراص المدمجة التي وزعت قبل العرض والتي علل بها المخرج أبعاد شخصياته بالاعتماد على تقنية الهيبرتكست، فهناك شخصية تتكلم لتظهر من تحتها كتابات رقمية توضح بعض الاحداث مثل: (بعد حوار الأم بساعة صدر أمر تكليف موسى بمتابعة الموضوع/ يتمرن موسى قبل النزول على الأرض/ الساعة بيد الأم بقيت مغمضة العينين/ اختلاف/ تستحضر شكله/ موسى على بعد متر منها الآن/ نام موسى) ووسيلة الاتصال المرئية بإرشاداتها تلك ساعدت على تهيئة ولوج موضوع يلامس المقدس، وتجسدت هذه الرؤى بحرية التعبير التي عالج بها المخرج عمله المسرحي وزج بالتقنية الرقمية التي ارتكزت على اشتغالات الهيبرتكست وروابطه، وتظهر في القرص المدمج صورة متسلسلة من المشاهد بدأً من الأول إلى الخامس وللمستخدم المتتبع بجهاز الحاسوب مع إمكانية الانطلاق من أي مشهد يرغب المستخدم بمشاهدته من دون رتابة التسلسل؛ لأن قراءة الهيبرتكست لا يعتمد فيها على مركز معين وما يزيد اشتغالاتها وتفاعلها داخل منظومة العرض قابلية التقطيع والتقديم والتأخير بالزمكان، فلقد أستثمر المخرج تعدد الوسائط لإيجاد توافق بصري بين الهيبرتكست وخشبة

المسرح مستثمراً (الممثلين، الإضاءة، الموسيقى، الإيقاع، الصمت) كمظاهر للتمرد على طبيعة النص بالمغايرة في تبادل وفهم المعاني ليتفاعل الجمهور بحسب فهمهِ وادراكه الثقافي النسبي لما يشاهده على الشاشة وعلاقته بما يحدث من معطيات على خشبة المسرح في الوقت ذاته.

الفصل الرابع/ النتائج ومناقشتها:

1- اتكأ العرض على خاصية ترابط تشعبات الهيبرتكست (صور، أشكال، أرقام، رموز) بوصفه ممراً لمعلومات تتصل في العرض المسرحي التي يتفاعل فيها المشاهد لإيجاد نمط من القراءة الهيبرتكستية بالتفاعل الحي والمناقشة الذهنية بين ما يحدث في الشاشة من جهة وما يجري على خشبة المسرح من جهة أخرى و ربطها بالواقع المعاش.

2- عمد العرض المسرحي على توليف النص مع قدرات الحاسوب بوصفه وسيطاً الكترونياً يهدف لتجسيد روابط داخل شبكته لملائمة ومناسبة قراءته عرضاً ديناميكياً بصرياً يعتمد على شاشة العرض.

3- أفاد المخرج من اتساع الهيبرتكست واختزاله لكم من العلامات على الشاشة وربطه مع ما يجري على خشبة المسرح بطرق متفاوتة تطلبت تصميم قدرات كتابية خاصة لنص بصري يعبر عن الفكرة المراد إيصالها.

4- للهيبرتكست نسق لا خطي يتطلب من المشاهد أن يجد نفسه من بين خيارات قراءته للهيبرتكست قراءة تفرديه لكي يتحقق من تكوين المفهوم السابق واللاحق ومن ثم تحقيق متتاليه معينه لاستمرارية العرض لديه فالكل نص لاحق في هيبرتكست العرض يمكن أن يقرأ في حد ذاته هنا والآن بدون الإحالة إلى مرجع.

5- ارتكز العرض على مبثوثات الهيبرتكست كالحروف والكلمات لإنشاء نص بصري يمزج بين الكلمة وعناصر السينوغرافيا، إذ شكلت علامات الهيبرتكست تحول متجدد في العرض تجلت بمقاطع فيديو إلى كلمات وأرقام ومن ثم ألوان ليختتم العرض ببعض الجمل الرقمية، والتي اصبحت الممر إلى معلومات أخرى تتصل بها، إذ لا تخاطب ديناميكية الهيبرتكست حاسة البصر لدى المشاهد فحسب وإنما تحرك حواسه واحساسه العاطفي والاجتماعي أيضاً بمنحها مجال الرؤية البصرية للمشاهدة شعوراً بالإندماج في الأشكال البصرية الرقمية والتي تعمل على مونتاج فكري بالحدث المسرحي.

6- سعى العرض الاعتماد على مفردة ديكورية تتمثل بشاشة عرض واحدة عكست الأحداث المختلفة مع وجود مفردات ثانوية على الخشبة (طاولة، كرسي) لتتغلب على زمكانية الحدث من دون ان تتساوى أطوال اللقطات الزمنية المعروضة على الشاشة، ومن ثم لامركز ولانهاية بالهيبرتكست فهو يطلق الحرية للمشاهد في اختيار المسار الذي يريد أن يكمل به الفعل المسرحي بتعدد القراءات الممكنة وليس لرؤية واحدة.

7- خلق العرض نمط دينامي للقراءة الهيبرتكستية من خلال التفاعل الحي والمناقشة بين ما يحدث في الشاشة وما يحدث على خشبة المسرح من جهة وربطها بالمعاني الخارجية للواقع من جهة أخرى الغرض منها دمج محتويات معلوماتية مختلفة في بناء معلوماتي واحد

References

1. Abdel Hamid, S. (2010). *The Innovations of Playwrights in the Twentieth Century - A Brief History of the Most Notable Works of Authors, Directors and Designers.* Baghdad: Maktab Al-Fath.

2. Abdelkade, F. (2013, May). Hyperfiction :About the prospects of novel digital. *International Journal of Semat (2)*, pp. 282-283.

3. Al-Bayati, M. (2020). The Aesthetic Operation of Hybrid Digital Image Technologies in TV Drama. *Academic Magazine (95)*, p. 337.

4. Ali. (2019). The Performing Variable of Actor Techniques in Postmodern Theater Performances. *Academic Magazine (92)*, p. 52.

5. Ali. (2020). Employing digital technology in shaping theatrical performance space. *Academic Magazine (97)*, p. 117.

6. Ali, N. (1994). The Arabs and the Information Age,. *The The World of Knowledge Series, No(184)*, p. 282.

7. Bouterdine, Y. (2005). Analysis of the Superior Discourse (from Oral to Electronic Communication). *Journal of Arts and Languages (5)*, p. 167.

8. Fartas, N. (2014). Hypertext technology between the media and the text council. *Journal (Faculty of Arts and Languages) (16)*, pp. 232-235.

9. George, L. (2006). *Hypertext 3.0 Critical Theory and New Media in an Era of Globalization (Parallax ،Re-Visions of Culture and Society.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

10. Jaiskam, G. (2010). *video and cinema on stage.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

11. Marini, M. (2015). Digital Text and Transpositions of Knowledge Transfer. *Al-Rafid Magazine (89)*, pp. 23-24.

12. Marini, M. (2015). Digital Text and Transpositions of Knowledge Transfer. *Al-Rafid Magazine (89)*, p. 53.

13. Pizzo, A. (2010). *Theater and the Digital World: Actors, Scene, and Audience.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.

14. Shehab, A. (2016). *Facebook by text.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.

15. Shevtsova, S. (2005). *The 50 most famous major theater directors.* Cairo: Cairo International Theater Festival.

16. Yaktine, S. (2005). *From Text to Coherent Text - An Introduction to the Aesthetics of Interactive Creativity,.* Casablanca: The Arab Cultural Center.

17. Zaki, S. Z. (2019). The director's vision and its relationship to the scenographic proposal in the Iraqi theatrical performance. *Academic Magazine*, pp. 228-229.

18. Zarfawi, O. (2019). The Blue Writing - An Introduction to Interactive Literature. *Al-Rafid Magazine (56)*, p. 167.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/5-24

The operations of the hypertext in the contemporary Iraqi theatrical show

Omar Mohammed Jandary[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 19/10/2021…...Date of acceptance: 18/1/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The theater benefited from the concept of (hypertext) to create different virtual worlds. The four chapters of the research included the first (methodological framework), the second (theoretical framework) came in two sections (hypertext, its concepts and applications) and (hypertextual space in theatrical performance), and the investigations resulted in indicators, including:

1- Hypertext is interacting interactively, but it is organized by correlation as a basic feature that defines it with different manifestations.

2- The hypertext combines the word with other formative elements that reduce a set of tagged information (word, image, light, shadow, color, number).

In the third chapter (research procedures) (Lord play) was chosen as a sample intended for the research, and the fourth chapter contained the results and conclusions to reach the sources and references and the summary in English.

Key words: work, hypertext, bonding**.**

[1] College of Fine Arts / University of Mosul, omarjandary@uomosul.edu.iq .

Conclusions:

1- Hypertext is an open system sign installation on textual and non-textual information inside a screen applied to a computer, thus it is described as an audio-visual medium that carries the meaning of the structure and refers to a network that combines together to serve the presentation.

2- Hypertext is an interpretable text that opens up to a set of signs that relate to it with the possibility of their presence together on screen and stage at the same time through interconnection. Therefore, hypertext needs careful awareness of the director in employing and designing its own meanings.

3- Hypertext in its work is equivalent to the function of words, and that the value of each variable in it affects the value of other variables according to the data of the show, and therefore its written texts can be adopted according to a specific electronic system or form that is embodied in the relationship of the theatrical performance.

4- The plurality of media has contributed to making hypertext a production tool and receiving the artistic effect required after a programmatic and semantic gender whose visual construction and richness resulting from its open structure on the plurality of its communication systems, as the hypertext turns into an interactive reading by borrowing the technical mix of visual images on one surface.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/25-42

سيميائيّة الصورة البصريّة للمرأة في خطاب التمكين "المملكة العربيّة السعودية أنموذجاً "

نوال بنت ابراهيم الحلوة[1]
ابتسام بنت سعود الرشيد[2]
سرور المختار اللحياني[3]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/11/20 , تاريخ قبول النشر 2022/1/12 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص:

يتناول البحث سيميائية الصورة البصريّة للمرأة في خطاب التّمكين من خلال ثلاثة نماذج من الصور الإشهاريّة المعبّرة عن خصوصيات البيئة العربيّة السعوديّة. واعتمدنا سيميائيات إيكو مدخلا نظريّا، لتحليل خطاب إشهاري مداره صناعة صورة تنبثق من أعراف ثقافيّة واجتماعيّة وفكريّة.

سعينا إلى الكشف عن كيفيّة اشتغال العلامة وكيفيّة تأويلها، باعتبارها سيرورة دلاليّة يتدرّج فيها المعنى من الوصف إلى التأويل. وبحثنا في فرضيتين:

-الصورة الإشهاريّة بنية تناظر فيها العلامة الواقع والخطاب السياق، وتمثّل وسيطا بين المنتج والمتلقي يختزن موضوعا ينفتح على الخارج متعدّد الدّلالات تمثّل علامات جديدة متفرّعة عن العلامة الأصليّة.

-الدلالة لا توجد في العلامة المرئيّة أو العلامة النّصيّة للصورة الإشهاريّة، وإنمّا في الحدث الإبداعي الذي ينفتح على السّياق الاجتماعي والنّفسي، ويكون مجال محاورة بين الصورة ومتلقيها.

حللنا، مسارات التأويل، وقاربنا الأبعاد المؤسسة للنظام التواصليّ في الخطاب الإشهاري بدراسة مراتب المعنى في ثلاث صور دّالة على تمكين المرأة. وانتهينا إلى أنّ هذا الخطاب عرّف، من وجهة نظر سيميائيّة، بصورة أيقونيّة جديدة معبّرة عن واقع مغاير.

الكلمات المفتاحيّة: سيميائية، الصورة البصرية، خطاب التمكين.

[1] استاذ اللسانيات وعميدة كلية الاداب، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، المملكة العربية السعودية، drnawalh@gmail.com .

[2] استاذ مشارك ورئيس قسم الفنون البصرية بكلية التصاميم والفنون، الرياض، المملكة العربية السعودية، salrasheed@pnu.edu.sa

[3] استاذ اللسانيات بكلية الاداب، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، المملكة العربية السعودية، sourour.lahyani1@gmail.com

1-المقدمة:

تمثّل الصورة في الخطاب الإشهاري، منبعا لتوليد المعنى ومظهرا محقّقا للتواصل. وقد خصّت هذه العلامة البصريّة، ثابتة أو متحرّكة، باهتمام الدّارسين وعيا منهم بأنّ انتظامها هو انتظام للأنساق الفكريّة النابعة من المجتمع والمعبّرة عنه. واقترنت الحاجة إلى تحليلها وتفسيرها برغبة عميقة في استجلاء دورها في المجتمع وأبعادها الدلاليّة والرّمزيّة. ودَعَمت هذه الرّغبة استراتيجيّة صانعي الإشهار الإقناعيّة لترويج أفكارهم ومنتجاتهم.

يعدّ هذا الخطاب وسيطا بين الإنسان ومحيطه داعما لجميع المجالات، واحتلّت صورة المرأة فيه موقعا لافتا ماجعلها مجال اهتمام اللّسانيين. ومن بين الخطابات التي كانت فيها هذه الصورة علامة فارقة فيه، خطاب تمكين المرأة السعوديّة. فقد تميّز بتحوّل صورتها من ربّة بيت دورها في المجتمع محدّد بضوابط رسمها لها موروث ثقافي، اتّسم بهيمنة فكر ذكوري محافظ منغلق، إلى سيدة مجتمع تحظى بمكانة هامّة ومرموقة منفتحة على المحيط ومشاركة فيه.

حظي هذا الخطاب باهتمام الدّارسين وباتت جهود تمكين المرأة موضوعا للنقاش يتشارك النّاس الحديث عنه في حياتهم العامّة والخاصّة، وفي وسائل التواصل الاجتماعي وفي الملتقيات والؤتمرات والمنابر العلميّة. وتكمن قيمة هذا الخطاب في كونه عرّف، من وجهة نظر سيميائيّة، بصورة أيقونيّة تختص ببلاغة دلالاتها المتولّدة من مراتب المعنى المتطلّعة إلى عوالم مليئة بالأمل والحياة.

تجلّى هذا التحوّل في صورة المرأة في المجتمع العربي السعودي بالخصوص، وتأسس على ضوابط قيميّة ودينيّة غايتها بناء مجتمع تشاركي يدعم الحريات ويسعى لبناء مجتمع معرفي متطوّر ومتفتح. ومثّلت هذه الصورة في خطاب التمكين، تبعا لذلك، ظاهرة سيميائيّة مؤثرة في الأذهان، تثير التساؤلات، وتبعث على الجدل في آن.

واختيارنا المقاربة السيميائية مدخلا نظريّا، نابع من رغبة في تحليل خطاب إشهاري مداره صناعة صورة توجهها أعراف ثقافيّة واجتماعيّة وفكريّة، أنتجت عوالم ناقلة للواقع. وتوجّه هذه الصورة آليّات هذه المقاربة التي تبحث في أشكال تمثّل العلامة وفهمها.

إنّ مدار الصورة البصريّة الإشهاريّة تمثيل "موضوع" لأمر آخر غير نفسه، يمثّل بنية إبلاغيّة ناقلة لبنية دلاليّة داخل سنن يضبط حدود استعماله. ودراسة آليات إيصال المعنى ومخاطبة المتلقي من وجهة نظر سيميائيّة في هذا الصنف من الخطابات، سبيل لاستكشاف مظاهر انتظام هذه البنية، والصيغة الوظيفيّة التي تحكم مكوّناتها.

عرفنا، تبعا لذلك، في هذه الدّراسة بإشكاليّة البحث وفرضياته، وحدوده وأهدافه، ومنهجه ومفرداته. وبيّنا الأهميّة والإطار النّظري الذي تنضوي ضمنه. ثمّ حدّدنا خصائص خطاب الّتمكين وممّيزاته. ودرسنا في الجانب العملي ثلاث نماذج من الصور البصريّة اختبرنا من خلالها سيميائية صورة المرأة السعودية في خطاب التمكين.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2-إشكاليات البحث:

انطلقنا في مقاربة إشكاليات هذا المبحث من مصادرة مفادها أنّ الصورة الإشهاريّة خطاب متكتّم على دلالاته يقتضي الاستنطاق ليبوح باحتمالات تأويله. اقترنت هذه المصادرة بسؤال أساسي وجّه دراستنا للصورة الإشهاريّة في الدّرس السيميائي الحديث هو: هل تمثّل الصورة الإشهاريّة علامة ثابتة أو تتعدّد دلالاتها وتختلف تأويلاتها باختلاف المتلقين واختلاف المكان والزّمان؟

تفرعت عنه التّساؤلات التّالية:

- ما نوع العلاقة القائمة بين منشئ الصورة الإشهاريّة ومتقبّلها؟ وهل هي علاقة نفعيّة تجاريّة أو علاقة نفعيّة توجيهيّة ؟ وإذا كانت علاقة نفعيّة توجيهيّة فما موقع صورة المرأة فيها؟

- هل تعدّ الصورة الإشهاريّة ممارسة تأويليّة توجّهها قوة الإقناع وبلاغته؟ وإلى أي مدى تستجيب لتطلّعات المتلقي؟

- هل ترتبط الصورة الإشهاريّة باعتبارها بنية علاميّة بالحياة الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة؟ وهل يمكن اعتبارها بنية منغلقة على ذاتها ؟

- هل من علاقة بين بعدها النفعي وقيمتها الإبداعية ؟ وهل تمكّن آليات تحليل الصورة من فهم المعنى والكشف عن أبعاده الدلاليّة والتداوليّة؟

- وإلى أي مدى تعتبر الصورة الإشهاريّة خطابا أيقونيّا؟

2-1- فرضيات البحث

صغنا هذه الإشكاليّات في الفرضيتين التّاليتين:

-الصورة الإشهاريّة بنية تناظر فيها العلامة الواقع والخطاب السياق، وتمثّل وسيطا بين المنتج والمتلقي يختزن موضوعا ينفتح على الخارج متعدّد الدّلالات تمثّل علامات جديدة متفرّعة عن العلامة الأصليّة.

-الدلالة لا توجد في العلامة المرئيّة أو العلامة النّصّية للصورة الإشهاريّة، وإنمّا في الحدث الإبداعي الذي ينفتح على السّياق الاجتماعي والثقافي والنّفسي، ويكون مجال محاورة بين الصورة ومتلقيها.

يترتّب على هاتين الفرضيتين، القول بأنّ الصورة الإشهاريّة لا يقتصر دورها على الإبلاغ، على أهميّته، بل تتجاوزه للكشف عن الأنساق الثقافيّة والاجتماعية التي ينبع منها المعنى وتتولّد مراتبه.

وتختزن هذه الصورة مسارات تأويليّة ممثّلة لبنية الخطاب يتوصل إليها من خلال تشفير المتلقي لمكوناتها بناء على كفاءته التي تستثمر خبراته ومعرفته بمحيطه.

2-2- حدود البحث:

تبدأ الحدود الزّمانيّة للبحث سنة 2017، وتستمرّ إلى العصر الحالي. وتمثّل الحدود المكانيّة المملكة العربية السعودية، أمّا الحدود الموضوعيّة فهي ثلاث صور تتعلّق بظاهرة تمكين المرأة السعوديّة في الخطاب الاشهاري.

2-3-عينة البحث:

اختارت هذه الدراسة عينة قصديّة مثّلتها صور محدودة العدد محدّدة المكان والزّمان ، وهي صور إشهاريّة تبرز مظاهر من تمكين المرأة في المملكة العربيّة السعوديّة. وتعتمد النظريّة السميائية إطارا نظريّا لتوفرها على آليات التحليل الإبداعي التي تخدم متذوقي الأعمال الفنيّة والمتخصّصين.

2-4-أهداف البحث:

تسعى هذه الدّراسة البينيّة إلى استثمار البحث العلمي في معالجة قضايا المجتمع، لكونها تؤثر في حياة أفراده، وتخرجه من شَرْنَقَة الدّراسات النّظرية إلى رحابة الواقع، بما يخدم مجتمع المعرفة، ويُسْهِم في دفع التنمية المستدامة. وتنحصر أهدافها في النّقاط التالية:

- البحث عن فاعلية الدور الاتّصالي الذي يمكن أن تلعبه الصورة الإشهاريّة، قصد إبراز قدرة اللّغة البصرية على توصيل المعاني والرّسائل، وبيان كيفيّة تأثيرها في المجتمع وتحريكها وعي أفراده بحاجة المرأة إلى أن تتمكّن من حقوقها.

- الكشف عن الرّسائل والدلالات التي يمكن أن تحملها الصورة البصريّة بتوظيف التحليل السيميائي على عينة الدّراسة المتمثّلة في ثلاث صور إشهاريّة تبيّن ظاهرة التمكين في الخطاب الإشهاري. وهو مايمكّن من كشف المعاني الكامنة وراء الخطوط والأشكال والمساحات اللّونيّة.

3- منهج البحث:

تتّبع الدّراسة المنهج الاستقرائي (Induction) الاستنتاجي الذي يقوم على الوصف والتحليل في دراسة ثلاثة نماذج من الصور البصريّة التي تبحث في موضوع تمكين المرأة في المملكة العربية السعودية.

4- مفردات البحث:

4-1- الصورة البصرية (Visual Image):

الصورة البصرية هي بنية مرئية تطبّق الإدراك البصري لبلوغ لفهم والإفهام، وترتبط مكوناتها في الفضاء وفق نظام مخصوص. يسجّل الفرد من خلالها المثيرات الحسيّة، ، ثمّ يقوم الإدراك بتفسيرها وصياغتها في صور يمكن فهمها (Abdul Hamid, 2007, p. 625). وهي عمليّة تتطلب مهارات متعلّقة بالقدرة على الاحساس بموقع وحجم وشكل وحركة أغلب الموضوعات المحيطة بالشخص المدرك. ويتحكّم في هذه العملية مستوى النشاط الذهني للفرد وقدرته على الانتباه إلى موقع المثير بين المثيرات المرئية (Al-Rasheed, 2016, p. 20).

وتعرّفها الدّراسة الحاليّة إجرائيّا بأنّها قدرة داخليّة للعقل البشري تترجم الصور البصريّة التي تراها العين لتكوين صورة كليّة عن العالم الخارجي. وهي قدرة اتّصالية يعبّر بها الفنان صانع الصورة عن مشاغله ومواقفه تجاه القضايا التي تهمّه ، فتعكس البيئة التي تحيط به. وهي، بالإضافة إلى ذلك، مساحة مشحونة بالرّسائل التي تستهدف الجمهورالمتلقّي وتحاول التأثير فيه، بإستخدام لغة لغة الدلائل البصرية بما فيها من أشكال و خطوط وألوان. وهي في مجملها حقل خصب غني بالدلالات والمعاني المبطّنة التي تحتاج إلى من يسلّط الضوء عليها ويكشفها.

2-4-السيميائية (Semiotics)

تدرس السيمائية العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة. ويرجع الفضل في نشأتها في بداية القرن العشرين إلى دروس فرديند دي سوسير (De Saussure Ferdinand)، وإلى أعمال شارل بيرس (Peirce Charles Sanders)، ورولان بارت (Barthes Roland). والجدير بالملاحظة أنّ اهتمام دي سوسير بالعلامة اللغويّة تحوّل إلى اهتمام بالعلامة غير اللغويّة مع بارت، واقترن هذا الاهتمام خاصّة بتاريخ صدور بحثه "عناصر السيميولوجيا" (Eléments de Sémiologie) سنة 1964 (Bart, 1964, pp. 91-135). ويتفق أغلب الدّارسين على أنّه كان أوّل باحث طبّق منهجية التحليل السيميائي على الصورة، ودرس معاني الرّموز والإشارات والعلامات المشتركة بين أفراد المجموعة اللّغويّة الواحدة ممثلة في أشكال أو في لغة وأصوات.ثم تبنّى أمبرتو إيكو (Eco, Umberto) هذه المنطلقات، واعتبر أنّ العلامة اللغويّة تقوم على على ثلاثة عناصر هي الممثّل، والموضوع، والمؤول. وهو ماسنبيّنه في الإطار النظري.

5-أهميّة البحث:

تعدّ الصورة الإشهاريّة نتاجا اجتماعيّا لمجموعة من المواضعات التي تتّخذها جماعة لسانيّة للتعبير عن معنى، وهي لا تفيد معنى ثابتا ملازما لها بل تكتسب معناها من المحيط الذي نشأت فيه. وتأخذ هذه البنية التواصليّة كيانا ووجودا (Porcar,2011,p28)، وتتشكّل في فضاء رمزيّ تنقله حاسة النّظر، باعتبارها قناة التواصل التي تتكفّل بمهمّة رصد خصائص العلامة وفهم مكوّناتها، فتتجلّى من خلالها مظاهر من التجربة البشريّة. وتختزل عمليّة تقبّل هذه الصورة المرئيّة وفهمها، في إدراك الذّهن لها، وفي التقاط وجوه ترابط مكوّناتها.

تتعالق مكوّنات هذه العلامة المرئيّة، وتتخذ بعدا فضائيا (Echo, 2010, p. 95) ، متأتيا من العلاقة بين طول الصورة وعرضها وارتفاعها، فتتشكّل في ثلاثة أبعاد مثلها الأشكال والأحجام والألوان. وتنتظم فتأتلف مكوّناتها المتحركة التي يستدعي الواحد منها الآخر. وتتدعّم هذه الأبعاد الثلاثة ببعد رابع يعضدها يمثّل قيمة الضوء في العلامة البصريّة الذي يتدرّج بين العمق والكثافة، ويستدعي شبكة من الدّلالات الرمزيّة الإيحائيّة تشي ببلاغة القول. وتتفاعل عندئذ المتصوّرات الذهنيّة مع السياق فتأخذ بعدا ثقافيا واجتماعيّا نابعا من البيئة التي أنشأته.

تكمن أهميّة دراسة الصورة الإشهاريّة في كونها خطابا يعتمد منطقا استدلاليّا يستمد معناه من الواقع، ومن تجربة ذات طاقة إيحائيّة تنفذ إلى مكامن النّفس فتستنطقها. ويتولّد المعنى داخل هذا الخطاب، عبر علاقات تأتلف وتختلف في آن؛ وتمثّلها علاقات الجوار بين مكونات الصورة، وعلاقات التداعي، وعلاقات السبب والنتيجة ، وعلاقات التنافر، وغيرها من العلاقات الممثّلة لمسارات الإدراك. تفعل هذه العلاقات فعلها في الخطاب الإشهاري الذي يعتني بقضايا تمكين المرأة، ويتجلّى أثرها في تحريك وعي المرأة بذاتها، ثم بحقوقها لأنّ انعدام هذا الوعي يؤخر عجلة التمكين ، والصورة بسلطتها تسعى إلى تقريبه .

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6-المقاربة السيميائيّة إطارا نظريّا

نتبنى المقاربة السيميائيّة إطارا نظريا لكونها تعتبر العلامة أساس كلّ تواصل. ونعتمد منوال أمبرتو إيكو السيميائي، الذي أفاد من أعمال دي سوسير وبيرس خاصّة، منطلقا لمقاربة خصائص الصورة الإشهاريّة.

واختيارنا لسيميائيات إيكو متأت، من حرص هذا العَلَم على البحث في كيفيّة اشتغال العلامة وكيفيّة تأويلها من قبل متلقيها، وهو مجال بحث يدرس السيميوز أو التوليد السيميائي استنادا إلى العلامة ذاتها (Eco, 2010, p. 45). تمثّل العلامة عنده سيرورة إبلاغيّة داخل سيرورة دلاليّة، وهي تقوم على سنن مشترك بين الباث والمتلقي يستند إلى عرف يحكم صيغ إنتاجها ويعطيها معنى (The same, pp. 48-51).

وتتشكّل هذه البنية السيميائيّة من ثلاثة زوايا نظر هي الممثّل والموضوع والمؤول (Eco, 2010, p. 109). وهي زوايا نظر بيرس لهذه البنية باعتباره أوّل من أرساها فـ: "تمثّل كلّ التجارب الإنسانيّة بكلّ أحجامها وامتداداتها وأشكالها يمرّ عبر هذه السيرورة. وانطلاقا من هذا المفهوم سيتمّ التعامل مع التجربة التأويليّة باعتبار لانهائيتها في المطلق الكوني، وباعتبار محدوديتها ضمن السياق الخطاب الخاص" (Echo, 2004 p. 33). وتنضوي هذه البنية في العالم المحيط بالأفراد وتختزله في جملة من العلامات لأنّ وجود المجتمع رهين تحقق خبراته بالعلامات ووجود الإنسانيّة مرتبط بوجود المجتمع (Echo, 2010, p. 203). ويكون، تبعا لذلك، المؤول أمام تجلّ خطيّ للعلامات يستفاد من مقام القول وطبيعة القائل.

يفترض وجود هذه العلامات سلسلة من التأويلات لأنّ التأويل غير محدود (Echo, 2004 p. 33). ويبني إيكو مصادرته على اعتبار أنّ كل تأويل هو تأويل جيّد بالضرورة لرفضه القول بوجود تأويل صحيح واحد (same, p. 21). وهو يعتبر أنّ عسر تحديد قاعدة فرز تضبط التأويلات الجيّدة استنادا إلى مبدإ بوبير القائل بغياب أية قاعدة يمكن وفقها تحديد التأويلات الجيّدة، يقابله قدرة المتلقي على تحديد التأويلات الرديئة (same, p. 62).

ويدعم هذا التوجه اعتبار إيكو أنّ إنتاج المعنى جدل مستمر بين الموضوع ومنشئه ومتلقيه، وأنّ الدّرس السيميائي يتدرّج من الوصف إلى التأويل إلى التداول فـ "العلامات تكون محمّلة بمعان إذا ما كانت موجودة مسبقا في تجربة الشخص أو إذا ماكان لها مقام يوافقها في الدراية الموسوعية للشخص" (Echo, 2005, p. 14). ويضيف:" فالإنسان يرى نفسه والعالم المحيط به من خلال علامات ولكنّه يعبّر عنها أيضا من خلال علامات أخرى يستنبطها لتحقيق عمليّة التواصل" (same, p. 16).

يتحقّق التواصل نتيجة التّفاعل بين دلالات الصورة وقصد منتجها، وتأويل المتلقي لمعناها ومراتب المعنى المستفادة منها. وتمثّل الصورة باعتبارها علامة -ضمن هذا التّفاعل- استراتيجيّة سيميائيّة يتمّ وفق مكوناتها الفضائيّة الفهم.

1-6-بلاغة الصورة ومراتب المعنى

قد تمتلك الصورة الإشهاريّة خصائص الموضوع الذي يعيّنها، باعتبارها علامة طبيعيّة تتفاعل مع الأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة، وتتحوّل إلى أيقونة (Icône) " تحيل على موضوعها وفق تشابه يستند إلى خصائصها الجوهريّة مع بعض خصائص هذا الموضوع" (Echo, 2010, p. 91). وتتعالق، بمقتضى ذلك، في العلامة الأيقونيّة ، على الأقل ، مرتبتان من مراتب المعنى. تمثّل المرتبة الأوّلى مكوّنات الصورة ومضمونها الإنجازي. وتستفاد المرتبة الثانية من الأولى لكونها تقوم بإعادة إنتاجها وتأخذ صورة جديدة تطابق الصورة الذهنيّة. وتجمع بين هاتين المرتبتين علاقات سببيّة ممثّلة لبنية دلاليّة منطقيّة تحاكي فيها الصورة المتصوّر الذهني، وتتطابق خصائصهما لتصبح العلامة أيقونة.

ويدرك المتلقي، عبر عمليّة الاستدلال الواعيّة المستفادة من العلاقة بين مراتب المعنى، دلالاتها الجديدة لأنّ مدار المعنى في الصورة الإشهاريّة تمثيل موضوع لأمر آخر غير نفسه مستفاد من بنية العلامة الفضائي. وهي وتمثّل عندئذ بنية إبلاغيّة ناقلة لبنية دلاليّة. وتتحوّل، بمقتضى ذلك، العلامة المرئيّة من المجسد إلى المجرّد ممثّلا في إمكانيات التأويل المستمدة من التّجربة الحياتيّة والأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة.

يوظّف منتج هذه الصورة " الإقناع السرّي" على حد تعبير سعيد بنكراد، وهو ضرب من الإقناع الذي يغيب فيه التفكير العقلي، وتعوّضه الانفعالات اللاّشعوريّة التي تستدرج الفرد إلى الفعل ، سواء كان فعل شراء أو غيره، وتكيّف سلوكاته لـ" تحييد حالات الوعي" فـ "يبحث في النّفس الإنسانيّة عن السّبل المؤدية إلى تعطيل أدوات المراقبة لتحرير الفعل من قيوده" (Penkrad, 2006, p. 12). وتختفي هذه الصورة في "ثوب الإيحائي والاستعاري والضمني تتسلّل في غفلة عن المستهلك، إلى عالم اللاشعور حيث تعشش الصور النمطيّة التي تحدّد لنا في غالب الأحيان ردود أفعالنا وسلوكاتنا التي تبدو لنا، ولغيرنا، أنّها على جانب كبير من العقلانيّة" (same, p. 13).

تكتنف الصورة الإشهاريّة، باعتبارها صناعة، وظيفة توجيهيّة تقود المتلقي إلى دلالات وثيقة الصّلة بالمنتج المعروض، يدركها عبر الفيض الإيحائي أو الاستعاري أو الضمني الذي تنتجه العلامة المرئيّة. تتجلّى هذه الدّلالات بتمثّل كيفيّة عرض هذا الحدث السيميائي وإجرائه من قبل المنتج، وبفهم الإطار الذي تنضوي داخله الرّسالة الأيقونيّة، وتفكيك طبيعة الرموز الدّالة عليها والمفاهيم المحيلة عليها بانفتاحها على المحيط الذي أنتجها. وتدرك مراتب المعنى من الاعتبارات المقاميّة التي تمكّن من تأويل الرّسالة، وهذا يعني التقاء سيميائيات الدلالة مع سيميائيات التواصل وتكاملهما فـ:" سيميائيات الدلالة تشكّل شرطا ضروريّا لقيام سيميائيّات تواصليّة شاملة وصارمة"(Al-Ammari, 2007, p. 23). ومدار اهتمامنا مسار منفتح تتعدّد فيه مراتب المعنى بتعدّد إمكانيات التأويل، وتنتظم بانتظام تجربة الفهم التي تؤسسها عمليّة التشفير باعتبارها مولّدا سيميائيّا.

نقارب هذه الأبعاد المؤسسة للأنساق التواصليّة والتداوليّة في الخطاب الإشهاري بدراسة مراتب المعنى في نماذج من الصور البصريّة لمجموعة من الإعلانات تظهر تمكين المرأة.

2-6- خصائص خطاب التمكين في المملكة العربيّة السعوديّة:

1-2-6- مفهوم تمكين المرأة:

يُقصَد بتمكين المرأة مساعدتها على التطوُّر، وزَرْع الثقة بالنّفس، والتخلُّص من معوّقات الإنجاز، ومشاركتها الفعَّالة في المسؤوليات. ويمكن النظر إلى مفهوم التّمكين من زوايا وأبعاد عديدة؛ منها البُعْد مجتمعي، الذي يدعو إلى إفساح المجال للمرأة، لكي تشارك في جميع نواحي الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ومن ثم إعطاؤها القدرة على التحكّم في جميع خياراتها(Saleh, 2001, pg. 468).

وعرّفه إسماعيل بأنّه : "استخدام السياسيات العامة، والإجراءات التي تهدف إلى دعم مشاركة النساء في الحياة السياسية والاقتصادية أو غيرها؛ وصولًا إلى مشاركتهنَّ في صُنع القرارات التي لها تأثير مباشر في المجتمع ومؤسساته المختلفة" (Ismail, 2006, pg. 161). تمكين المرأة، تبعا لذلك، عملية مركَّبة، تُعنَى بإيجاد الخبرات والإمكانات الماديّة والفنية التي لا توفّرها التنشئة الاجتماعية، وإيجاد تصوُّرات ذاتية للمرأة عن نفسها، تقوم على الثقة والشجاعة في اتخاذ القرار والرأي الصائب، فضلًا عن تغيُّر النظرة التميزية للمجتمع ضدها. والتمكين بهذا المعنى ليس تدريبًا، بل هو عملية اجتماعية نفسيّة، توفّر للمرأة فرصة الإسهام في حياة المجتمع، وتعزّز أدوارها الإيجابية؛ سواء في البيت، أو في العمل، أو في علاقتها مع الآخرين (Malik, 2012, pp. 110-135).

التمكين، عندئذ، عملية تصاعدية تقوم على فكرة التدرج الهرمي، تبدأ بالحق في الاختيار، مرورا بالاعتماد على النفس، وتنتهي بالمشاركة الفاعلة (Al-Awad, 1435, p. 33). ويؤكّد الطرح السابق أنَّ العامل الحاسم في تحقيق التمكين هو عامل ذاتي ينبع من المرأة نفسها، ويعتمد على إثارة وعيها بهُويتها، وحقوقَها، ورغبتها الحقيقية بتغيير أوضاعها، وهو يجعلها فاعلة ومتفاعلة مع محيطها ؛ فالجهل والتخلُّف يُعَدَّانِ من أعظم معوّقات تمكين المرأة السعوديّة.

ويضطلع، الخطاب الإشهاري بدوره، المتمثّل في توعية المرأة بذاتها وحقوقها؛ إذ تفعل الصورة وخطابها فعلهما بما يدفع المرأة بأسلوب مباشر أو غير مباشر إلى البحث عن حقوقها، والسعي لنَيْلِها؛ لأن إستراتيجيات هذا الخطاب بسيميائيته ولغته تمثّل وسيلة حجاجية توجه المرأة نحو حقوقها لتحقيق المكانة التي تتمنَّى أن تصل إليها؛ بل وتقرّبها إليها، بما يجعل من الخيال ممكنًا، ومن الحلم حقيقة .

2-2-6- تمكين المرأة السعودية:

لقد أصبحت حقوق الإنسان من أبرز علامات تقدُّم الدّول، بما يضع على كاهل كلّ دولة مسؤولية كبيرة في التوعية بهذه الحقوق. كما يتطلَّب منها بذل الجهود لنقل تلك الحقوق والواجبات إلى كل مواطن؛ رجلًا كان أو امرأة، وغَرْسها في وجدانه، حتى تصير جزءًا من وَعْيِه وتفكيره، ثم تُوَجِّه سَعْيَهَا ليتمتَّع بحقوقه، ويحترم حقوق الآخرين.

وقامت، في المملكة العربية السعودية، الدولة بخطوات عديدة ومتسارعة في حقوق الإنسان عامّة وفي تمكين المرأة خاصّة منذ تولي الملك سلمان بن عبد العزيز مقاليد الحكم . وقد تلقَّت المرأة الدّعم والمساندة لاستيفاء حقوقها. وتجلّى ذلك خاصّة في القوانين والتشريعات التي تحميها؛ مواطنةً كانت، أو فردًا داخل

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأسرة - زوجة، أو أُمًّا، أو ابنة. وساوَت بينها وبين الرّجل في كثير من الحقوق في ضوء رؤية المملكة 2030 . وصارت ، بفضل المكانة التي حظيت بها، ركيزة أساسية من ركائزها تخوض معترَك الحياة الاجتماعيّة والاقتصادية والثقافية، والسياسيّة أيضا، وهو أقوى أشكال التمكين. إذ انضمّت المرأة السعودية إلى عضوية مجلس الشورى، وأصبحت تمثِّل 20% من أعضائه ، كما احتلَّت منصب سفيرة دولية، وشاركت في الانتخابات البلدية كمرشَّحة وناخبة. وساهمت في صناعة القرار، وفي تنمية المملكة وتطويرها (Al-Hilweh, 2020, p. 28).

إنّ أبرز ملامح تمكين المرأة السعوديّة التمكين العلمي والاقتصادي. وكان للإرادة السياسيّة في السنوات الخمس الأخيرة دور فاعل في دعم قضايا المرأة انتهى بالتمكين السياسي، الذي هو المحصّلة النهائيّة لتمكين التمكين.

7- الجانب العملي للبحث:

يدرس الجانب العملي للبحث سميائية الصورة البصريّة للمرأة السعوديّة في خطاب التمكين من خلال ثلاث صور إشهاريّة ثابتة. ونعتمد في وصف مكوّنات الصور وتحليل مفرداتها المنهج الاستقرائيّ الاستنتاجي قصد بيان مميّزاتها والكشف عمّا تخفيه من معان ودلالات. ونفيد من الإطارين المكاني والزّماني والمنهج التاريخي في دراسة بعض الحقائق التاريخيّة التي تمكّن من بيان طبيعة المبحث المدروس وطبيعة المادّة موضوع الدّرس.

7-1- الصورة البصريّة الأولى:

وجّه شعار الصورة وهو "المواطن" محتواها، وعكس علاقة التداعي الجامعة في مكوّناتها بين الحركة والسّكون. فلاحت للناظر متشكّلة من صور ثلاث سيدات ومبان حديثة شاهقة. بَدَوْنَ منطلقات رغم محافظتهنّ على لباسهن الفضفاض الذي يستر كامل أجسامهن. قادت إحداهنّ السيارة كاشفة عن وجهها، فلاحت ابتسامة الرضى وملامح البهجة على محيّاها. اقترنت هذه السلوكات بزمن إنشاء الصورة، وهو زمن يقطع مع حياة سابقة كانت فيه السيّدة غير متاح لها القيادة .

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ارتبطت الحركة في الصورة بمشاهد طبيعيّة ساكنة ممثّلة خاصّة في البنايات البارزة في الخلفية. ولاح من خلالها - وإن حجبت السيدتان بعض أجزائها- طراز معماري حديث هو ناطحات السحاب تعلو أعلاها ساعة بقبّة ذهبيّة. وهي علامات محدّدة للمكان وللزّمان يدرها المتلقي دون عناء.

أشارت الصورة إلى العصر الذي تخلّصت فيه المرأة من قيود المنع ، وتمكنت من الخروج إلى مجالات الحياة . ودلّت مظاهر انطلاقها على الحريّة، وهي تسير على قدميها؛ أو وهي تقود السيّارة، إحالة إلى تمكّنها ، في هذه الفترة الزمنيّة، من القيادة التي كانت مطمحا صعب البلوغ سابقاً.

وظّفت الألوان لتأكيد هذه المعاني. وأحال اللّون الأخضر في العلم السعودي على الوطن موطن التمكين. وامتدّ هذا اللّون في شريط أفقي أعلى الصورة إشارة إلى بلوغ المرأة التمكين في زمن حديث مضيء قطع مع زمن سابق مظلم. دعم هذه الدّلالات اللّون الأبيض الذي ساد الفضاء ووجّه مسارات إدراك المتلقي.

اقترنت الحركة في الصورة بالحياة، وتجلّت خاصّة من خلال تركيز منتج الصورة على ملامح الشخوص، ومن خلال تعابير الوجه أو حركة الجسم . وبرزت خاصّة من خلال الخطوط المنحنية والمستديرة التي تعبر عن النعومة والديمومة، ومن الألوان المتناغمة التي سيطر عليها اللّون الأخض. أحكم مبدع الصورة نسج مكوناتها، وتقاطعت الخطوط والألوان في الفضاء ، لترسم الأشكال والمساحات، وتكاملت لتقديم صورة ناصعة من صور تمكين المرأة.

ركّزت الرّسالة الأساسية التي تحملها هذه اللوحة الفنيّة على البعد الاجتماعي، وكشف من خلالها المبدع ركنا أساسيا من أركان المجتمع السعودي كانت المرأة بطلته الأساسية. تعلّقت القيم الاجتماعيّة والثقافيّة النابعة من المجتمع السعودي التي أحال عليها نسيج الصورة بقرارات تمكين المرأة السعودية التي أعادت النظر في دورها في المجتمع . وهي لاتتناقض- بأيّ وجه من الوجوه- مع القِيَم القديمة التي تربت عليها ، وهي الحفاظ على دينها وكرامتها. لكنّها تخالف، بالمقابل، إرثا تاريخيا عانت فيه التهميش، وغاب فيه دورها الحقيقي في المجتمع. شكّل هذا الموروث القيمي الذي غيّب حقوق المرأة وميّز بين المرأة والرجل أرضية مشتركة وجهت سلوكات الأفراد داخل المجتمع رجالًا ونساءً.

عبّرت مكوّنات هذه الصورة عن موقف رافض لهذا الإرث الذي همّش دورالمرأة ، ودعا إلى مراجعة السلوكات الظالمة وإعادة النظر فيها لأنها لا تتّفِق مع روح العصر، ولاتتوافَق مع التغيُّرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي يمرّ بها المجتمع والعالم على حد سواء. وأسهمت هذه الصورة - بشكل غير مباشر- في تصويرهويّة جديدة للمرأة وفق تلك المتغيرات الجديدة.

تشكّل الموضوع ، من الجانب السميائي، من مفردات العمل الإشهاري الممثلة في الشخصيات والألوان وتوزيع مكوّنات الصورة . وهو يحيل على موروث ثقافي مشترك بين مبدع الصورة والمتلقي يدرك من خلاله المتلقي أنّ الصورة السلبيّة اختفت ، وعوضتها صورة ثانية تجلت في هيئة السيدتين، وفي علامات الانشراح والسعادة البادية على ملامح قائدة السيارة.عضدت هذه الصورة الجديدة دلالات اللّون الأخضر المحيلة على النّماء والخصب التي توحي بأن المرأة قادرة على الاضطلاع بمسؤولياتها على أكمل وجه ، وقادرة على أن تقود المجتمع وتساهم في نمائه.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والجدير بالذكر في هذا النسيج المرئي أنّ الشعار الممثل للنص الإشهاري لم يكن العنصر الأهمّ في هذه الصورة بل احتلّ مرتبة دنيا لدى المتلقي، لقدرة الصورة المرئية على توصيل الايحاءات المطلوبة وإبلاغ القصد .

7-2- الصورة البصريّة الثانية:

تنقل الصورة البصريّة الثانية طموحات المرأة واستراتيجيات تعاملها مع واقعها ، إذ تجلّت في منتصف الصورة محاطة بثلاث دوائر. وقد اشتملت الدّائرة الاولى على مستطيلين أحدهما أزرق والثاني أخضر، وهي صورلبطاقات مصرفيّة بنكيّة. وتجلّت في الدائرة الثانية صورة سيّارة حمراء، أمّا الدائرة الثالثة فلاحت فيها صورلأموال نقدية.

تلاءمت مكونات الصورة، من الناحية التشكيليّة، مع ألوانها . فقد توزعت ألوان كثيرة في فضائها توزيعا متفاوت الجلاء. برز اللّون الأزرق بتدرجاته في المرتبة الأولى من حيث الكثافة والانتشار دالا على الهدوء والاسترخاء. واقترن بخلفية الصورة - المشكلة للإطار الخارجي لمكوناتها- ليلفت الانتباه إلى المسؤوليات التي تقع على كاهل المرأة باعتبارها شريكا في بناء المجتمع واقتصاد الوطن والأسرة، ولايقتصر دورها على رعاية العائلة والأبناء. تنامت مسؤولياتها مع التمكين وأصبحت تفكّر في الأولويات الاقتصاديّة ، وفي ترتيب الاهتمامات وتنسيق الاحتياجات. ودلّ ، تبعا لذلك، اللّون الازرق على الرّاحة والهدوء ، ليس لكونها لاتعاني من ضغوطات اقتصاديّة لتلبية الاحتياجات العائليّة ، وإنّما دلالة على التفكير الهادئ المتروّي وغير المتسرّع. وأشار تكرار اللّون الأخضر إلى النّماء والزّيادة. وأفاد الماثول الرضى لقدرة المرأة على التفكير المتأني المستقلّ. كما دلّ تداعي الألوان والأشكال والأحجام المحيطة بالمرأة على فكر حالم؛ وبدا المؤول مباشرا عاكسا للتمكّن في عصر التمكين .

وجّهت مكوّنات الصورة المتلقي وعرّفته بهويّة المرأة، وجعلته يقارب هذه الهويّة ويتساءل عن مدى تحققها في الواقع. عرضت الصورة خطابا قيميّا يفكرّ في هذا الواقع، للتشكيك في سلامته أو لتبنيه بما يحوّله لاحقا إلى سلوك جديد وقيم جديدة. وتلك غاية الاستدلال بالقيم، فهو "مفهوم ذو فائدة عظيمة، إذ يتلمَّس قضايا الوجود، وقيم الناس، وإنسانيَّاتهم، ويطرح أسئلة متعلِّقة بمنطقة حميمية في علاقتنا باللّغة لم يتم اكتشافها بعد" (Modon 2016, p. 781).

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

7-3- الصورة البصريّة الثالثة:

جمعت الصورة الثالثة بين المرأة والرّجل وجعلهتما متجاورين. لاحت على اليمين سيّارة بيضاء، وعلى اليسار لوحة إعلانية كتبت عليها معلومات بشأن تسهيلات الشراء والخلاص بالتقسيط. أضفت تموّجات اللّون الأزرق واللوّن الرّمادي جماليّة على الصورة ، وكشفت مكوّناتها عن نوايا المرأة والرّجل على حدّ سواء. تدعّمت هذه النوايا من وجودهما في نفس المستوى خلف الزجاج الشفاف يتعرّفان من ورائه على خصائص السيّارة والعروض المقدمة. وأفاد تساوي الطرفين في القدرة الشرائيّة، وكذلك قدرة كلّ طرف - باعتبار أنّ الأنظار موجّهة الى السيارة الموجودة على الجانب الأيمن من الصورة- على منافسة الطرف الثاني في الحصول على السيّارة. ولاتمثل المنافسة على السيّارة إلا مثالا من الأمثلة الدّالة على تمكّن المرأة من صنع قرارها بنفسها. ولاينكر المتلقي أنّ هذه المكاسب لم تكن متاحة في السابق للمرأة ، وأنّها لم تحصل عليها إلاّ بفضل تغيّر أنظمة الدولة الحديثة التي أتاحت لها فرص التملّك وإدارة الأعمال والبيع والشراء ، كما مكنتها من متابعة أعمالها في الدوائر الحكوميّة، وغير ذلك من الامتيازات.

نقلت الصورة إلى المتلقي مكتسبات جديدة للمرأة قامت على المنافسة الشريفة بينها وبين الرّجل، دعمتها حركات الأطراف وملامح الوجه والعيون. فالعيون تتّجه نحو نفس الهدف،وقد دلّت يدا الرّجل المحطتين بوجهه على هدفه المحدّد، وهو الرّغبة في الحصول على السيّارة. وأشارت حركة اليد اليسرى للمرأة الموضوعة قرب وجهها، وحركة يدها اليمنى الممتّدة على زجاج قاعة العرض إلى هدفها كذلك. لكنّه بدا هدفا دالاّ على أكثر من معنى. قامت حركة اليد بدور الكشف عن الهدف بسبب وجود الزجاج العازل من جانب، كما أفادت أنّ المرأة واضحة الوجهة بيّنة الهدف من جانب ثان ، وأنّها قادرة - بامتداد حركة اليد- على بلوغ هدفها والحصول عليه ، وأنّها صانعة للقرار من جانب ثالث .

تعدّدت مراتب المعنى، كاشفة عن مظاهر من تمكين المرأة السعوديّة الحديثة، وهي كثيرة. وعبّرت خصائص هذه العلامة السيميائية المرئيّة عن منطق الفكر المشكّل لهذه المراتب. ووفرت مكوّناتها المستوحاة من الحياة الاجتماعية آليات تحليل قادرة على كشف دلالاتها الرمزية وبنيتها التصورية.

لقد ركّز تحليل الخطاب الإشهاري في قضايا تمكين المرأة بكافة صوره على مسألتين أساسيتين ؛ الأولى مثّلتها الصورة البصريّة وخطابها، والثانية مثّلها الرّبط بين الصورة وبين المجتمع والثقافة. وهي مباحث ناقشها

الدّرس السيميائي الحديث باعتباره يدرس مكوّنات العلامة،وتداوُلها، وتلقِّيها،وتفسيرها، وتأثيرها، وكلّ ما يخص عمليّة التواصل؛ من الزمان، والمكان، والقصد، والموضوع، والسنن (Fadl: 1992, p. 106).

وتعلّق هذا الخطاب، بالعملية التواصليّة بكل سياقاتها المعرفيّة والاجتماعية؛ مستندا إلى الدلالات التداوليّة التي تطوف في حقول معرفية متنوعة محاولة فهم خصائص الكلام ، وأشكال التواصل لبلوغ القصد. ربطت هذه الإشكاليات بين اللّسانيات والعلوم العرفانيّة، ومثّلت جسرا واصلا بين مظاهر التواصل اللّغوي وأشكال تفسيرها (Sahrawi, 2005, p. 22). وهي ، تعتمد بالأساس في الاستدلال على أعراف اجتماعية متعدِّدة، تُعْنَى بفهم الإنسان لنفسه، ولعالمه، وللكون من حوله. عكست هذه الدلالات مدى إسهام الدّرس السيميائيّ في تجديد مسارات اللّغة، وفتحه آفاقًا خلّاقة بانفتاحه على عدد من التخصصات مثلها في البحث الدّرس اللّساني والفنون البصريّة.

8-النتائج:

انتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج نجملها في النقاط التالية:

1- تعلقت الصور البصريّة بالمرأة زمن التمكين بالمملكة العربيّة السعوديّة، وأطّرَت موضوعاتها المصوّرة وحدة زمنية تبدأ سنة 2017 وتمتد إلى سنة 2020. وتجلّى من خلالها واقع جديد مخالف لواقع سابق غابت فيه حقوق المرأة.

2- برزت من خلال هذه الصور البصريّة الإبداعيّة علامات أيقونيّة مستفادة من أربعة أبعاد هي الأشكال والأحجام والألوان وقيمة الضوء المتدرجة بين العمق والكثافة .وقد عبّرت هذه العلامات في تفاعلها مع المتصورات الذهنيّة عن القيم الثقافية المحليّة للمجتمع السعودي.

3- تميّزت الصور البصريّة بسمتي الجديّة والدقة. وقد تجلّت الجديّة في المواضيع المتناولة، وبرزت الدّقة في اختيار مكوّنات الصور وعناصرها- بشكل عام- المعبّرة عن المحيط الذي نشأت فيه، والممثّلة للثقافة العربيّة السعوديّة دون غيرها من الثقافات لخصوصية اللّباس والاهتمامات.

4- أثبت خطاب تمكين المرأة السعوديّة في العينة المختارة أنّ القصد وجهته قيمتان رئيسيّتان - وإن اختلفت استراتيجيات عرضه- هما قيمة المساواة وقيمة المشاركة ، وهو مكسب أخرج المرأة في المجتمع العربي السعودي من واقع التهميش إلى الفعل والعطاء.

9- الخاتمة

إنّ مدار الصورة البصريّة الإشهاريّة في هذه الدّراسة عرض صورة تمكين المرأة في المجتمع العربي السعودي، وتمثيل واقع جديد مغاير لسابقه جعلها فاعلة في المجتمع ومشاركة للرّجل في جميع المجالات. وقد كانت عيّنات الصور المنتقاة سبيلا لإيصال قيم جديدة منفتحة على المحيط العربي الذي أنتجها، ومعبّرة عن أنساقه الثقافيّة والاجتماعيّة. التقت فيها سيميائيات الدلالة مع سيميائيات التواصل، وانتظمت مكوّناتها بانتظام تجربة الفهم، لتفيد القصد.

References:

1. Roland Barthes,Roland,(1964). *Éléments de sémiologie*, communication N 4, éd seuil, Paris,pp 91-135 .
2. -Eco,U mberto, (1984).*Semiotica e filosofia del languaggio*,Giulio Einaudi editori s.p.a.,Torino, 1984,1996, 1997 .
3. -Eco,Umberto, (1988). *Le Signe, histoire et analyse d'un concept* ,adapte de l'italien par Jean Marie Klinkerberg, (Segno1971.(
4. -Eco, Umberto,(1985) .*Lector in fabula* ,Paris, Grasset, 324p .
5. Fontanille, Jacques,(1995) .*Sémiotique du Visible*, des mondes de lumières, Presses Universitaires de France, 200p.
6. -Morris Charles,(1964) . *Signs language and behavior*, New York.Prentice Hall, 365p and XIIp.
7. -Porcar,Codruta, (2011)*Sign and Meaning:A Semiotic Approach to Communication*,Journal for Communication and Culture, 1/20-29.
8. Ismail, Ijlal, Helmy,(2006) *A future vision for the economic empowerment of Egyptian women in Cairo Governorate*, Sixth Conference of the National Council for Women, Cairo, 154 p.
9. -Eco, Umberto,(2004) .*Interpretation between semiotics and deconstruction*, translated by Said Benkrad, Arab Cultural Center, 192 p.
10. -Eco, Umberto,(2005).*Semiotics and the Philosophy of Language*, translated by Ahmed Al-Sama'i, The Arab Organization for Translation, 510 p.
11. Eco, Umberto, (2010) .*The Allama, Concept Analysis and Its History*, translated by Said Benkrad, and revised by Said Al-Ghanimi, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, 2nd Edition, 290 p.
12. Benkrad, Said,(2006) .*The Semiotics of Advertising Images*, Advertising and Cultural Representations, East Africa, Casablanca, Morocco, 204 p.
13. Benkrad, Said,(2006) .*The Semiotics of Advertising Images*, Advertising and Cultural Representations, East Africa, Casablanca, Morocco, 204 p.

14. Benkrad, Said, (2007) .*Semiotics, Origin and Subject*, Journal of the World of Thought, Linguistic Research, Volume 35 (January-March), The National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, pp. 7-46.
15. Benkrad, S.(2012) .*Semiotics, Concepts and Applications*, Library of Moroccan Literature, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Syria, 3rd edition, 275p.
16. De Saussure,(1985) .*Ferdinand, Lessons in General Linguistics*, Arabization of Salih Al-Qarmadi, Muhammad Al-Shawsh and Muhammad Ajina, by Al-Dar Al-Arabiya Al-Kitab, 405 p.
17. Al-Rasheed, Ibtisam,(2016).*The Aesthetic Concept of the Irregular Structure for Building the Visual Image in the Light of the Trends of Fractal Art as an Entrance to the Production of Contemporary Graphic Works*, unpublished Ph.D. thesis, Riyadh, p. 20
18. Saleh, Amani,(2001).*Political Empowerment in the Arab World, Conditions and Determinants,* Case Study of Political Empowerment in Kuwait and Qatar, published in the proceedings of the Arab Women Development Conference, Complaints and Future Prospects, and the Center for Southern Studies, South Valley University and the Arab Center for Education and Development, Cairo, pp. 467-480.
19. Al-Helweh, Nawal and others,(2007). *Issues of empowering Saudi women in the media discourse*, a social linguistic approach, Center for Promising Research and Women's Studies, Princess Noura University, Riyadh, 1, 2020, 249 p.
20. Abdel Hamid, Shaker,(2007). *Visual Arts and the Genius of Consciousness*, Cairo, Dar Al-Ain Books, Cairo, 625 p.
21. Abdo, Abeer Hassan, and others,(2020). *Employing semantic meanings in photographs used in advertising design*, Journal of Architecture, Arts and Humanities, Volume Five, 22/ pp. 230-249.
22. Al-Obaidi, Moniya,(2016).*Critical Analysis of Discourse*, Models of Media Discourse, Treasures of Knowledge, 358 p.
23. El-Ammari, Mohamed El-Tohamy, (2007). *Semiotic Fields*, Publications of the Faculty of Letters and Human Sciences in Meknes, 113p.

24. Al-Awad, Najla,(1435). *Obstacles to empowering Saudi women from their legal rights in the Kingdom of Saudi Arabia*, Center for Promising Research and Women's Studies, Princess Noura Bint Abdul Rahman University, Riyadh, 187p.
25. Fadl, Salah,(1992). *Balagha of Discourse and Textual Science*, Kuwait, the World of Knowledge, 1, 317 p.
26. -Fontane, Jack,(2010). *The Visual Semimia*, translated by Ali Saad, Dar Al-Hiwar, Syria, 2nd Edition247p.
27. -Malik, Abdul-Hussein Ahmed,(2012). *Empowering Iraqi Women in the Fields of Development, Journal of Gulf Economy*, and Center for Arab Gulf Studies, University of Basra, Iraq, 23/, pp. 110-125.
28. Al-Moden, Hassan, (2016). *The problems of pilgrims through the Itos from rhetoric to discourse analysis*, research within the book (Al-Anhaly al-Hajji's Discourse), Dar Kunouz al-Ma'rifa, Irbid, 1 pp. 765-782.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/25-42

The semiotics of the visual image of women in the discourse of empowerment, Saudi Arabia Kingdom as a model

Nawal Ibrahim Alhulwah [1]
Ebtsam Saud Alrasheed [2]
Sourour Almokhtar Lahyani [3]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 20/11/2021…....Date of acceptance: 12/1/2022….....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

We studied, in this paper, the semiotics of the visual image of women in the discourse of empowerment, through three models of advertising images expressing the particularities of the Saudi Arabian environment .

We aim to know how the mark operates and how it is interpreted, as a semantic process in which the meaning ranges from description to interpretation, and we studied two hypotheses:

-The advertising image is a structure in which the mark corresponds to the reality and the discourse to the context .

-The significance is not found in the visual sign or in the textual sign of the advertising image, but in the creative event that opens up to the social, cultural, and psychological context, and creates a field of dialogue between the image and its recipient.

We approached the foundational dimensions of the communicative system in the advertising discourse by studying the levels of meaning in three models of images indicating women's empowerment.

Keywords: Semiotics, Visual Image, Discourse of empowerment.

[1] Linguistic Professor, Dean of the College of Arts, KSA, drnawalh@gmail.com .

[2] Associate Professor, Head of Visual Art Department College of Art & Design, KSA salrasheed@pnu.edu.sa .

[3] Linguistic Professor, Princess Nourah bint Abdulrahman University, KSA, sourour.lahyani1@gmail.com .

Conclusion:

The study ended with a set of results, summarized in the following points:

1- The visual images related to women at the time of empowerment in the Kingdom of Saudi Arabia, and their pictorial themes framed a unit of time starting in 2017 and extending to the year 2020. A new reality was revealed that contradicts a previous reality in which women's rights were absent.

2- Through these creative visual images, iconic signs emerged from four dimensions: shapes, sizes, colors, and the gradual value of light between depth and intensity. These signs, in their interaction with mental perceptions, expressed the local cultural values of the Saudi society.

3- The visual images were characterized by seriousness and accuracy. The seriousness was evident in the topics covered, and the accuracy in choosing the components and elements of the images - in general - that express the environment in which I grew up, and that are representative of the Saudi Arabian culture, to the exclusion of other cultures, has emerged due to the specificity of clothing and interests.

4- The discourse of empowering Saudi women proved in the selected sample that the intent was directed by two main values - even if the strategies for its presentation differ - namely the value of equality and the value of participation, a gain that drove women in Saudi Arab society from the reality of marginalization to action and giving.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/43-56

دلالة المنظر كمنظومة رمزية في العرض المسرحي العراقي

اسيل ليث احمد [1]

احمد طه مهدي [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/12/22 , تاريخ قبول النشر 2022/2/15 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يعكس المنظر المسرحي دلالات متنوعة ومضامين فكرية وجمالية، اذ يتضمن المنظر دلالة رمزية هندسية ومعمارية وطرازية ايحائية للواقع والطبيعة، اذ ان الفن المسرحي هو المرأة العاكسة للواقع وبالتحديد دلالة المنظر المسرحي الذي يكشف لنا عن الابعاد الفلسفية والجمالية والمعرفية للاتجاهات المسرحية لذلك جاء البحث بالإطار اللمنهجي، الذي تضمن مشكلة البحث (ماهي دلالة المنظر بأعتباره منظومة رمزية في العرض المسرحي العراقي) واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدود البحث واهم المصطلحات.

اما الإطار النظري وكان المبحث الاول (مفهوم الدلالة الرمزية)، والمبحث الثاني (الدلالة الرمزية للمنظر في المسرح).

والإجراءات البحث تضمن وصف المجتمع الأصلي للبحث وعينته ومنهجه وأداته، واختار الباحثون مسرحية (مكاشفات) كعينة للبحث الحالي. ووختم البحث باهم النتائج والاستنتاجات التي توصل البحث اليها:

1. ان التعبير الدلالي للمنظر يتحقق باعتباره نتيجة باشتغال اللون والشكل داخل منظومة دلالية رمزية من حيث (الماكياج والازياء) الذي يعكس معاني وافكار العرض المسرحي.
2. استعمال القصدية في التصميم من أجل توصيل قيمة جمالية لمكونات المنظر المسرحي للمتلقي، والتمتع في العرض المسرحي.

ومن ثم المراجع والمصادر وملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الرمز، المنظر المسرحي.

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، Asil.l@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

[2] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، Ahmed.taha1201a@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

مشكلة البحث:

للعرض المسرحي دوراً فعال في اثارة العديد من الرموز والدلالات المعرفية والجمالية في الحركة المسرحية ومسارات الفن عموماً، ومن المفترض تواجد بعض الاشتراطات الحتمية للفكر الفني وتكون حاضرة في دلالة المنظر ومنها (الدلالة البيئية) التي تكون متواجدة في الوعي الجمعي للمجتمع والتي يجتهد الفنان المسرحي في الاقتباس منها وتكثيف دلالاتها الرمزية وتقديمها كلوحة دلالية تعطي القوة والابعاد المشهدية في الحدث الدرامي مما يعزز المنظومة البصرية ويجعل منها ايقونة رمزية قابلة للتأويل والتفسير للاحداث في العرض العراقي، وعلى ضوء ماتقدم يمكن ايجاد المشكلة عبر السؤال التالي: (ماهي دلالة المنظر بأعتباره منظومة رمزية في العرض المسرحي العراقي).

أهمية البحث: تكمن أهمية للبحث الحاجة اليه:

1. يشكل البحث الحالي أضافة معرفية لحقل التخصصي والمكتبة المسرحية في كلية الفنون الجميلة.
2. هذه الدراسة تسلط الضوء على الكيفية التي تعامل بها المصمم مع العرض والمخرج ورؤيته التشكيلية المسرحية.
3. مما يمكن العاملين في حقل تصميم المنظر المسرحي من الافادة منها عند قيامه بالتحضيرات الاولية لتصاميمهم.
4. تكمن اهمية البحث في كونه من الدراسات التي تسلط الضوء على توظيف الرؤية التشكيلية والمنظر المسرحي من خلال عمل المصمم في تصميم المنظر المسرحي الذي يمثل احد اهم العناصر التي تشكل منها العرض المسرحي.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

التعرف على دلالة المنظر بوصفه منظومة رمزية في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: دراسة دلالة الرمزية في المنظر المسرحي المعاصر.
2. الحدود المكانية: العراق –بغداد.
3. الحدود الزمانية: 2015.

تحديد مصطلحات:

الدلالة لغة: "مصدر دل على الطريق دلالة ودلالة ودلولة في معنى ارشده" (Al-Gawhari , 1990, p. 222)، ودل على الشيء يدله دلأ ودلالة فاندل: سدده الية... والدليل: مايستدل به والدليل: الدال وقد دله على الطريق يدل دلالة، ودلالة ودلوله والفتح اعلى والدليل والدليلي: الذي يدلك" (Ibn Mandour, B.T, p. 399).

اصطلاحا: عرفت الدلالة "شأن كل الدراسات المنطقية والبيان الصلة بين المنطق واللغة ومنه نظرية الدلالات" (Slebea, 1994, p. 84)، وجاءت الدلالة هنا لتعبر عن المنطق في اللغة.

وعرفها رولان بارت بانها "عمليات التدليل باستعمال اللغة لتعني ما تقوله، وهي ايضا تعني المعنى الاشاري للتدليل الاعتيادي" (Trins, 1968, p. 132)، والدلالة "علم يرتكز على تحليل والمعنى وعلى اكتشاف

اوسع العلاقات بين الوحدات المختلفة ويحاول ايضا اضفاء اكبر قدر ممكن من الموضوعية على دراسة المعنى" (Balmer , 1985, p. 7)، فالدلالة "تجسيد لفكرة تكمن وراءها على وفق سياق المفاهيم الضمنية الكامنة لتلك الفكرة" (Hoser, 1968, p. 58).

التعرف الاجرائي للدلالة: هي تحول الاشكال في العمل الفني الى دلالات تؤشر معاني فكرية ضمن سياق ومفاهيم جمالية كامنه في الصورة الفنية للمنظر المسرحي المعاصر.

الرمز لغة:"وجمعها الرموز ودلالاته اللغويه (اشارة وايماءه)، وعرفة ابن منظور بأنه "كل ماأشرت الية مما يبان بلفظ او ياتي شيء اشرت اليه بيد و بعين " (Ibn Mandour, B.T, p. 380).

اصطلاحا: علاقة يتفق عليها للدلالة على فكرة" (Saleha, 1997, p. 10). وعرف الرمز ايضا انه "ابسط صورة او اشارة قد تكون صورة او كلمة او نغمة لها دلاله او معنى في مجال التجربة الانسانية المحسوسة والمتوازنة" (Asageer, 2008, p. 38)، "يعني الدراسة العلمية للرموز سواء أكانت لغويه ام غير لغوية ويعتبر الرمز اداة اتصال باستخدام الاشكال المتنوعة والايحاءات الشكلية والصورية" (Al-Mukhtar , 1983, p. 34)، والرمز "شيء خارجي معطي مباشر يخاطب حساً مباشراً والرمز قبل كل شيء دلالة" (Hegel, 1979, p. 11).

التعريف الاجرائي للرمز: وهو اداة أتصال وتواصل عن طريق استخدام أشكال وايحاءات شكلية وصورية مجردة بدلالة موضوعية معبرة عن الفكرة في المنظر المسرحي.

المنظر المسرحي: يعرفه (دنيس بابليه) بانه: بانه حدث بالمعنى الاصلي للكلمة، فضاء يتالف ويعاد تاليفه باستمرا بناء يتطلب خلقه مشاركة المتفرج، وهو يؤكد: ان المنظر المسرحي كما فهمه اليوم يجب ان تكون فعالا ووظيفيا انه اداة– لازينة – قبل ان تكون صورة او الة (Aslan, 1970, p. 794).

وعرفه (عبد الله العيوطي) بانه: مجموعة من الفنون التشكيلية التي توضع على خشبة المسرح لايجاد الجو المناسب للاخراج وحركة الممثلين لخلق النص المسرحي (Al-Alem, 1973, p. 78).

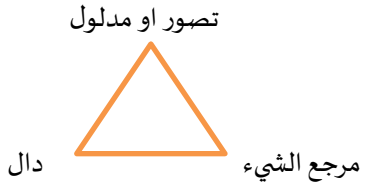
التعريف الاجرائي للمنظر: وهو مجموعة من اللوحات التشكيلية توضع على خشبة المسرح لايجاد الوظيفة المناسبة لها وتنسيقها مع حركة الممثل وله دلالة ومعنى في العرض المسرحي التي تساعد الممثل في تجسيد دوره.

الإطار النظري:

المبحث الاول: مفهوم الدلالات الرمزية:

ان (علم الدلالة) (Semantique) جاء من اشتقاق اللفظة اليونانية (Semaino) الذي يدل على، الاشارة المتولدة من الكلمة الاصلية، (Sema) والتي تنسب الى الجذر الاساسي (Senes) (Alwan, 2005, p. 94)، ويرجع بعض الدارسين المعاصرين الى ان نشأة علم الدلالة الحديث تعود الى اواخر القرن التاسع عشر، اذ ظهر مصطلح، (Semantique) في مقال كتبه العالم الفرنسي في علم اللغة الفرنسية ميشال برايل في العام 1883، وهي القوانين الفكرية في الكلام (مقاطع مع علم الدلالة) حيث عمل العلماء الفرنسيين على تشجيع الدراسات اليونانية في فرنسا وتبع ذلك كتاب حياة الالفاظ لدرامستيتر في العام 1887 تطرق فيه الى مسائل دلالية متعددة، اما المساهمة الجليلة في علم الدلالة فتعود الى الناقدين الانكليزيين او غدن

وريتشاردز، في كتابهما (معنى المعنى) الذي صدر عام 1923والذي نجد فيه عرضاً تصوريًا فيه مثلث المعنى تحت اسم المثلث الاساسي، كما في الشكل الرقم (1):



ويوضح الشكل العلاقة بين الدال (الصورة السمعية) والمدلول (الفكرة) والمرجع (الموضوع)، وعلى سبيل المثال فكلمة (زهرة) توافق او تتصل بمعنى الحروف (ز _هـ_ ر _ة) والمدلول لكلمة الزهرة هو التصور او الفكرة، والمرجع في المثلث هو الموضوع المادي أي زهرة. فالعلامة في المثلث يجسدها الضلع الايسر في العلاقة بين الدال والمدلول (Alwan, 2005, p. 98)، ونجد ايضا ان العالم الفرنسي (اولمان) في مختصره في علم الدلالة الفرنسي عام 1952 ترجمة وموافقة لمصطلح حول مثلث (ريتشاردز واوغدن)، وبعد ان ذكر مختلف العلاقات بين كل جزء من اجزاء المثلث، فضلا عن الشيء يمكن ان يكون بعيداً عن البنية الداخلية للكلام، كما اختصر العلامة اللسانية تماماً مثل دي سوسير في مصطلحين هما الدال الذي يعيد صياغة الاسم والمدلول الذي يستدعي المعنى والرابط الذي يجمع بين هذين المصطلحين (German, 1994, p. 18)، إذ اتخذ هذا العلم منحيين عند العلماء عالم يمثل الفيلسوف الامريكي تشارلز ساندرز بيرس (1839-1914) الذي اطلق عليه تسمية السيموطيقيا (Semiotics) او السيمياء الذي استعار المصطلح من التسمية التي اطلقها جون لوك على علم خاص بالعلامات ينبثق بالمنطق (De Sweeser, 1985, p. 34). اما بالنسبة للسيموطيقيا فهي تعرف بدراسة (الاشارات او الشفرات) أي تلك الانظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الاحداث او الوحدات بوصفهما علامات تحمل معنى (Sholz, 1994, p. 14).

اما المنحى الثاني وهو السيمولوجيا او علم الاشارات والرموز فهو ذلك العلم الذي يشمل جميع الانظمة التي تتصل بالعلامات او بالرموز المختلفة والتي يتم التواصل عن طريقها فان علم الرموز تلك الدراسة الخاصة بلرموز اللغوية وغير اللغوية باعتبارها ادوات اتصال وعليه فان السيمولوجيا تعد علم الدراسة الدالة مهما كان نوعها واصلها وهذا يعني ان النظام الكوني بكل ما فيه من اشارات ورموز هو نظام ذو دلالة (Al-Mukhtar , 1983, p. 34). من خلال ماتقدم فان مصطلح الدلالة يعني انه يلزم من العلم بالشيء علماً بشيء اخر والشيء الاول هو الدال (Signifiant) والثاني هو المدلول (Signifie) أي العلاقة بين الدال والمدلول فان كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية وان كان الدال غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية وكلا هذين النوعين من الدلالة (اللفظية وغير اللفظية) ينقسم على ثلاثة أنواع (Slebea, 1994, p. 563):

1. **الدلالة العقلية:** وهي تلك العلاقة التي يجدها العقل ليربط ذاتياً بين الدال والمدلول اي تنقله من الدال الى المدلول ويعني ذلك إلزام الدال التحقق في امر ما وعلى المدلول نفس الامر مثلاً ضوء الشمس دلالة على ظهور النهار.

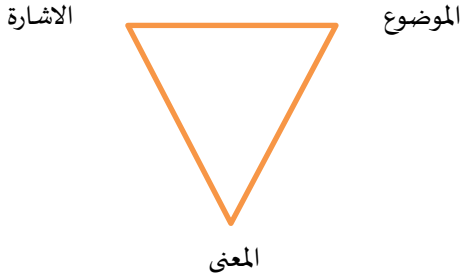
2. **الدلالة الطبيعية:** وهي ان يجد العقل علاقة طبيعية بين الدال والمدلول وهي ربط احداث طبيعية من الدال لتظهر المدلول مثلاً احمرار الوجه خجلاً.
3. **الدلالة الوضعية:** وهي تلك العلاقة التي تكون اتفاقية ومتعارف عليها بين الدال والمدلول بمعنى جعل الشيء ازاء الشيء الاخر فأن فهم الاول يتمم الثاني مثلاً اللون الاخضر الذي يشير ويرمز الى الغابة والأشجار.

اما الدلالة في العرض المسرحي فتكون بعدة مستويات:

أ-**الدلالة الايقونية:** وهي ان تكون العلاقة بين المصورة (الدال) و (المدلول) علاقة تشابه وتطابق لذلك فهي تقوم على المماثلة ونرى ذلك في المذهب الطبيعي اذ ان كل شيء موجود على المسرح يرجع الى وظيفته بالطبيعة اي كل شكل يمثل نفسه من حيث المفردات المنقولة من الطبيعة (Hooks, 1986, p. 16).

ب -**الدلالة الرمزية:** وهي تلك الدلالة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والموضوع المشار اليه علاقة عرفية وغير معللة، ولايوجد تشابه او صلة حيث يشير بيرس "ان الدلالة الرمزية تشير الى الموضوع التي تدفع الى ربط الرمز بموضوعه لكي يتسنى معرفة الغرض او الهدف من الرمز لكي يكون معبر عن الموضوع" (Ibrahim, 1995, p. 82)، فهي دلالة تم الاتفاق عليها بوصفها ترجع الى الاصل فقد استخدم كثير من المخرجين دلالات رمزية في العروض المسرحية وقد تأكد ذلك بالاتجاه الرمزي، وذلك من خلال وجود شجرة على المسرح لكي يشير الى وجود الغابة.

ج -**الدلالة الاشارية:** وهنا ترتبط الدلالة بموضوعها ارتباط سببي اي ان علاقة الدال والمدلول تربطهم علاقة سببية مثل (الدخان) اذن نتيجة للنار او الحمى لدى الطفل اذن هو مريض، ويشير بيرس في نظامه السيميولوجي الى الاشارة اذ عبر عنه بمثلث تشكل الاشارة فيه الضلع الاول الذي له علاقة حقيقية مع الموضوع الذي يشكل الضلع الثاني فيه والذي بدوره يستطيع ان يحدد المعنى وهو الضلع الثالث، وهذا الضلع الثالث أي المعنى هو بحد ذاته اشارة تعود الى موضوعها الذي افرزه المعنى (Beear, 1982, p. 11)، وهنا يرى الباحثون الافادة من الرسم المخطط كما في الشكل رقم (2):



فالدلالة في المعنى اللغوي تبدأ من المفردة الكلمة التي لا تكون كاملة الا في سياقها لان السياق هو الذي يحدد لها المعنى الحقيقي، اذ ان"المعاني لا تبدو مستقرة بل انها تعتمد مع المتكلمين والسامعين والسياق" (Balmer , 1985, p. 10)، وعلى ضوء ذلك فالدلالة تتكون من خلال إدراك الشكل وان العقل يقوم باستدعاء الاشكال والمرجعيات، فالدلالة عامل تواصلي بين المتلقي والفنان عن طريق العرض المسرحي وتعتمد الدلالة على الوضوح والبساطة في فهم المعنى.

المبحث الثاني: المنظر في المسرح العراقي المعاصر:

يسعى المسرح دائما الى توظيف العناصر التقنية والجمالية في رسم الفضاء المسرحي، وذلك من خلال سعي المصمم الى تشكيل ذلك الفضاء بالعناصر التقنية بما ينسجم مع مخيلة المخرج وحيثيات العرض المسرحي والذي بدوره يثير تلك التساؤلات في ذهن المتلقي من حيث اذا كان عرضاً واقعياً او رمزياً او تعبيرياً. وقد جاءت تلك الاساليب من تأثرهم بالمتغيرات التي طرأت على المجتمع من ظروف انذاك فعندما ظهرت الواقعية في الادب كان لزاماً على المسرحي ان يعكس ما ورد بالنص على الخشبة من اشارات للمكان ودلالات للمنظر التي تؤكد الصورة الواقعية بالحياة وعليه كان لزاماً ان يقنع الجمهور بما هو موجود على خشبة المسرح من منظر مسرحي فقد سعى مجموعة من المخرجين الى (الايهام بالواقع) لكي يبتعد عن الطبيعة وذلك بمحاولة منهم الى اختزال واسلبة الواقع ولكن سرعان ماظهرت اتجاهات جديدة تتعارض مع الواقعية ولايهتمون بكون المنظر يمثل الواقعية او يمثل الاحداث الدرامية فعلياً، لذلك بدءوا بتجريد الواقع وهنا بدء المنظر ينحى منحى اخر وذلك بعد تأثرهم بمدارس الفنون التشكيلية وبدءوا بتطبيق تلك المدارس (الرمزية، التركيبية والتعبيرية والانطباعية)في تصميم المنظر وعلى مثال ذلك تصميم منظر مسرحية (الأميرة توراندوت) لـ(كارلو كوتزي) التي أخرجها الروسي (فاختانكوف) الذي وظف التكعيبية في تصميم المنظر (Abed Al-Hameed, 2006, p. 95). وقد تجسد المنظر عن طريق لوحة منظرية بدلالات رمزية متحولة ومتناقضة غير مألوفة في المسرح لذلك كان على المخرج ان يخلق علاقة تواصلية ومتناغمة مع المنظر المسرحي وكيفية تعامل الممثل مع تلك اللوحة الغير مألوفة، وقد اتسم العرض بطرح وسائل تشكيلية مرسومة وكثيرة الزخرفة، وقد تمت معالجة المناظر المسرحية من قبل مجموعة من المخرجين المصممين واهمهم:

1. **أدولف آبيا: (1862-1928):** مصمم مناظر ومنظّر مسرحي سويسري, ويعدّ من (المثاليين الجدد) لقد بحث عن تجربة جمالية جديدة ترفض القواعد والاساليب التقليدية وقد اكد على رفض الواقع ومحاكاته ولجئ الى الاختزال والتجريد والانتقاء وبحث عن البساطة في تصميم المنظر، وذلك لكي يتيح للممثل الحركة بحرية اكثر على المسرح، فقد الى تطوير خشبة المسرح وعمل على ابتكار تصاميم ضمن المكان من حيث الكثافة والكتلة، فقد كانت الخشبة على شكل مستويات ثلاثة وقد ابدل الوحدات ذات البعدين بالسلالم والمكعبات والمساحات المائلة التي تحقق مزيداً من التنوع في التكوين العام للصورة المرئية (Aslan, 1970, p. 794).
2. **إدوارد كوردن كريج (1872-1966):** معماري ومصمم مناظر وممثل ومخرج إنكليزي آعتقد بمبدأ (الفن للفن) لانه تعارض مع آراء (بريخت) فهو امن بأن المسرح فنٌ مستقلٌ بذاته ويذكر بالنسبة له أن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية، ليس هو المنظر ولا الرقص، بل يحتوي من كل هذه مجتمعة، الفعل هو روح التمثيل، الكلمات هي جسد المسرحية، والخط واللون هما قلب المنظر والإيقاع هو جوهر الرقص (Sharji, 2012, p. 44)، وأوضح بأن الفنان المسرحي هو فن شمولي وذلك من خلال استخدامه لجميع العناصر في تقديم العرض المسرحي ولقد رفض الحياة الواقعية والدقة التاريخية في المنظر واستبدل المنظر المرسوم بصورة رمزية معبرة عن المكان بدون تفاصيل ايهامية

(Brok, 1983, p. 79)، واكد على استخدام الخط واللون والكتلة والحركة والايماءة وقد كان يؤكد على الصورة المرئية وتناسقها اكثر من النص المطروح، فقد ذكر ان الجمهور يأتي إلى المسرح ليرى المسرحية أكثر مما يسمع، (Abed Al-Hameed, 2006, p. 56).

3. **ماكس راينهارت (1873-1943):** مخرج ألماني رفض الطبيعية في المسرح واكد على ان المسرح هو مؤسسة ادبية لا اخلاقية بل هو عرض لاثارة المشاركة العاطفية، وقد اوضح بأن كل مسرحية طريقة واسلوب في الاخراج والتصميم ولذلك سمي (بالمخرج الانتقائي) ومن هذا المنطلق يعتبر (راينهارت) أول من " قدم عروضاً مسرحية أمام الكنائس وفي الميادين العامة... وهو من جرّب أنواعاً كثيرة من العروض في الهواء الطلق وأول من سعى إلى التوظيف المكاني في العرض المسرحي" (Sakhsokh, 2007, p. 192)، وبحث عن العلاقة المكانية بين الممثل والمتفرج فقد حاول خلق منظومة مكانية لتنظيم تلك العلاقة والتواصل بينهما وفي عرض مسرحية (أوديب ملكاً) التي عرضت في (ميونخ) عام (1910) لم يستخدم (راينهارت) فيها أي منظر, وقد اكتفى بتقديمها المسرحية في بناية سيرك ولاعتقاده أنها تشبه بناية المسرح الإغريقي القديمة. فجاءت المناظر موحية وبشكل مبسط "واجهة قصر يوناني بدائي يتقدمها أربعة أعمدة مربعة ضخمة، وفي منتصفها باب، ويتقدم كل هذا قاعدة مستطيلة طويلة، بجانبيها مجموعتا درجات تصلان حتى أرضية السيرك" (Lafar, 1963, p. 203).

مؤشرات الإطار النظري:

1. ان يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع أي انها دلالة اتفاقية متعارف عليها،
2. ان الدلالة هي القوة التي تكون عند الفنان من خلال الفكرة ومن التألف من العناصر وبالتالي تكون الدلالة قادرة على ترجمة المعنى وذلك عن طريق الشكل وتأتي الدلالة لتولد المعنى من خلال المعرفة لدى المتلقي.
3. أن الفنان المسرحي يتسم بطابعه الشمولي باستخدام تلك العناصر المسرحية جميعها في العرض المسرحي.
4. يسعى المصمم الى اقامة علاقة تواصلية مع الجمهور من خلال تصميم المنظر ليكون جزءا فعالا في العرض المسرحي.
5. العناصر المجتمعة تساعد في تكوين الاعمال الفنية بصورة اكمل واسلوب التوزيعات ضمن المساحات في مجال المنظر المسرحي فهو عملية اغناء معرفية وتفاعلية.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحية في المسرح العراقي في الفترة المحددة (2015).

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	السنة
.1	مكاشفات	قاسم محمد	غانم حميد	2015

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة البحث: اختار الباحثون مسرحية (مكاشفات) كعينة للبحث الحالي، وبشكل قصدي وذلك لانها تتوفر فيها المنظر المسرحي وكيفية بناء الشخصيات.

منهج البحث: اتخذ الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

اداة البحث: اعتمد الباحثون في تحليل العينة على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

تحليل العينة: عرض مسرحية: مكاشفات

سيناريو وإخراج: (غانم حميد).

اعداد: قاسم محمد.

تمثيل: (د. شذى سالم) و (د. ميمون الخالدي) و (فاضل عباس).

سينوغرافيا: علي محمود السوداني.

قدمت على قاعة المسرح الوطني في بغداد في سنة 2015.

حكاية المسرحية: تدور احداث المسرحية حول الفكرة الاساسية وهي (الصراع بين الخير والشر) اما الخير المتمثل بشخصية (عائشة) والشر الذي يمثله بشخصية (الحجاج) حيث تم الرجوع الى عمق التاريخ الاسلامي واستخراج هاتين الشخصيتين والقيام بنسيج احداث مسرحية بينهما لغرض طرح افكار العرض المسرحي (التنويرية ومن اجل الاستفادة من الاخطاء الاخلاقية التي حدثت في الماضي واخذ العبرة منها، والعرض المسرحي يكشف لنا عن الصراعات الفلسفية الانتهازية العميقة في دواخل الحكام المستبدين، اذ سعى مخرج العرض الى طرح دوري (عائشة والحجاج) في خلق محاكاة بين الماضي والحاضر عن طريق مفاهيم الشعب والمعارضة والسلطة الديكتاتورية الحاكمة.

وتم توظيف قدرات الممثلين وادائهم الشخصيات بين الماضي والحاضر والانتقال بها من حالة الى اخرى.

تحليل العينة: ان توظيف الدلالة الرمزية للمنظر جاءت من خلال الخطاب البصري والسمعي الذي جاء من مضامين متنوعة واشكال مختلفة عبر الممثلين والسينوغرافيا والموسيقى، اذ نجد الدلالة الرمزية للمنظر تواجدت في مشهد (رجل الريف والمرأة الجنوبية) ليعمم كل المفاهيم ويعكسها على حقبة زمنية معاصرة هي الصراع المستدام بين (الخير والشر) وان التوظيف الرمزي للمنظر قد ارتقى الى مستوى (تاريخي – معاصر) حاول العرض المسرحي خلقه واشاعته في مسرحيته وهو احد الاساليب الفنية والجمالية التي تؤدي الى الكشف عن عالم (المتسلط) االمتشح بالصمت بأتجاه الفرد الذي يدرك جميع نواحي اللعبة الواقعية والتاريخية في الصراع المتبادل بين الحق والباطل.

حاول العرض المسرحي ان يعالج موضوعاً له علاقة بالاستلاب في ظل العلاقات الانسانية الصعبة وبذلك تقترب كثيراً من دراما اللامعقول ان ذلك كله يضفي على العرض ايماءات تعبيرية موحية بالدلالة والمعنى الرمزي للمنظر التي تحكي مواجهة الفرد لتلك القوى الطاغية التي تمتلك كل شيء.

وكشف الظهور الاول لشخصية (الحجاج) عن سلوك هذه الشخصية عبر استخدامات عدة للحركة من خلال الايماءة والاشارة فضلاً عن الاشتغالات الجمالية لكشف الدلالات الرمزية للمنظر في الصورة المرئية للحجاج وخلفه الجلاد التي تثير معان معرفية ذات جذور تاريخية ومن خلال الدلالات الرمزية للمنظر في المشاهد التي تظهر فيها الطاغية، وجاءت المنظومة الرمزية للمنظر ليعمق مدياته في غياب المعنى المباشر ضمن سلسلة تأويلية تؤدي الى الكشف عن الاثر المعنوي الغائب واحلال فاعلية المخيلة التأويلية المنطلقة من المعاني والمضامين كي تتسع بؤرة الرؤية وصولا لتلمس وتحسس الطبقات الدلالية الاكثر استتارا.

وقد ظل الاداء التمثيلي خلال اللوحات الرمزية للمنظر غير مبتعد عن النمطية التي تشمل حركات الجسد والصوت والفعاليات الاتصالية التي يبررها العرض في تنوع شخوصه ومسوغات افعال الصعود والنزول من سلم (المنبر) بدت في توجس الخطأ وشتات التركيز والسيطرة،اما الأزياء المسرحية وعلاقتها مع المنظر المسرحي في العرض، فقد إرتبط بعضها بتحديد الشكل الأيقوني للشخصيات (الحجاج، عائشة) بحسب مرجعياتها التأريخية، إلا أن المخرج لم يسعى إلى الكشف عن المعنى الدلالي الذي يمكن أن ينتج من الازياء،إذ إقتصر إهتمامه على الشكل الخارجي للأزياء من دون تفعيل منظومتها العلامية التي كان يمكن لها أن تساعد في إنتاج علامات دالة تعبر عن الشخصيات.

ولم تخل المسرحية من اللمسات الكوميدية الشفافة، وقد نهلت من تقنيات وأسلوبية المسرحية الشعرية المعاصرة، من خلال خلق واقع فني بديل من الواقع، يبتعد عنه زمانياً ومكانياً، إلا أنه غير بعيد من الناحية الدلالية، والتغريب وكسر الإيهام المسرحي لأكثر من مرة، إضافة إلى التمسرح داخل المسرح لاسيما في مساهمة الأدوار والشخصيات التي قدمها بإتقان الفنان فاضل عباس.

وقد وظف المخرج تقنية (الأبعاد الثلاثة في الداتاشو للمنظر) من خلال تضمين المسرح بشاشات بيضاء ثلاث وظفت فيها انعكاسات لظلال شخصيتي عائشة والحجاج في مواقف تتطلب إبراز وتضخيم إحدى الشخصيتين أو كلاهما والمتأتي من موقف أو عبارة أو مونولوج معين، إضافة إلى استخدام الداتا شو في

ختام العرض لعدة مشاهد من مظاهرات حيث خرجت لتبحث عن كرامة الفرد والتي كان صداها في بغداد والمحافظات.

ساهم المنظر المسرحي بخلق بيئة درامية تتناغم مع فصاحة النص ولغته الشعرية ومدلولاته لاسيما الإضاءة المتغيرة والمتحركة بألوانها (الحمراء والخضراء والصفراء) اذ جاءت منسجمة ومعبرة مع سياقات العرض والديكور لاسيما الكتلة الضخمة الكائنة إلى يسار منتصف الخشبة والتي مثلت كرسي السلطة المرتفع بدرجاته السبع، على الشعب، غير المنشغل سوى بسيفه للقمع والتنكيل، فضلا عن الأزياء وإكسسوارتها المختلفة والتي ارتداها الفنانين شذى سالم وميمون الخالدي وفاضل عباس وعبّرت في محمولاتها عن تلك السياقات، وكانت علامة "القطن" التي حشدت حضورها في فضاء المسرح دون فعالية. الأمر الذي إنتفى معه البناء الدرامي لشخصية (الحجاج) وما يحتكم عليه من سطوة وقوة، بل على العكس من ذلك ظل الفضاء بارداً خاوياً من المعنى الذي يمكن أن ينتج عبر دلالات لونية لم يعمد المخرج إلى تفعيلها، بل على العكس من ذلك راح يعمد إلى تأكيدها كذلك عن طريق اعتماد الألوان البيضاء في أزياء شخصية (عائشة) في المشاهد الأولى متناسياً ملفوظها النصي الذي جاء تعبيراً عن حزنها على مقتل زوجها الذي أطاح به سيف (الحجاج)، فكانت دلالاتها مستنزفة بعد حين من افتتاح الستارة باستثناء ضربات السوط لدى شخصية "الحجاج" وجاء اعتماد الأعمدة القماشية البيضاء في حالات وخطابات بصرية لكثير من العروض العراقية ويظل مدرج الكرسي/ المنبر في تشكله دون امتياز سيميائي فهو منصة للتباري بين "الحجاج" و"عائشة".

نتائج البحث:

1. ان التعبير الدلالي للمنظر يتحقق باعتباره نتيجةلادلالية رمزية من حيث اللون والشكل الذي يعكس معاني وافكار العرض المسرحي.
2. تباينت الخطوط في عمل المنظر لرسم إبعاد الشخصيات بحسب تعبيرها الدلالي، فالتعبير الدلالي للمنظر في العينة يأتي من عملية التفاعل مابين براعة الاداء لمصمم المنظر وعناصر المنظومة البصرية المسرحية التي عبرت عن رؤيا المؤلف والمخرج في آن واحد من خلال الدقة في اختيار ألوان وانسجامها مع الأزياء في إعطاء انعكاس حقيقي عن إبعاد الشخصيات.
3. التأكيد على إظهار العمق الحقيقي للصورة البصرية من خلال أبعاد الكتلة المنظرية الى الخلق ولخلق مجال حركي كبير للممثلين في المسرحية.
4. ان العرض المسرحي مهما يكن نوعه يعتمد اولاً على الصورة ويعتمد ثانياً على الصوت – والمقصود بالصورة تلك التكوينات التي تخلقها عدد من العناصر المرئية-الممثل والذي يرتديه والمكياج الذي يضعه على وجهه وجسمه احياناً والمنظر الذي يحتويه وما فيه من ملحقات والاضاءة التي تسلط على الممثلين وعلى المنظر.
5. التأكيد على الاتجاهات الفنية في تصميم المنظر المسرحي مثلاً ما نراه في الاتجاه الحركي الذي عبر عنه بالصورة المسرحية مكاشف.

الاستنتاجات:

1. يشكل الجانب المعرفي بالألوان وإرتباطاته النفسية معطى ثقافي جمالي لمصمم المنظر المسرحي، سيما في العروض التي تتناول أحداث تاريخية.
2. العلاقات الترابطية للعناصر الفنية لها الدور الأساس في تحقيق قيمة جمالية للمنظر المسرحي، وأهمالها يؤدي الى ضعف ظاهر في تصميم العرض المسرحي بشكل عام.
3. استعمال القصدية في التصميم من أجل توصيل قيمة جمالية لمكونات المنظر المسرحي للمتلقي، والتمتع في العرض المسرحي.
4. التوازن بين البعد (الجمالي– والوظيفي) في تصميم الديكور، اذ يؤدي اهمال أحدهما الى ضعف في التصميم، وبالتالي يؤثر على جمالية المنظر المسرحي بشكل عام.

References :

1. Abed Al-Hameed, S. (2006). *Theatrical innovations of the twentieth century- Iraq.* Iraq: Ministry of Higher Education and scientific research.
2. Al-Alem, M. (1973). *Theoretical Notes on Literature and Revolution.* Baghdad: Journal, films.
3. Al-Gawhari , I. (1990). *The crown of the language and the correctness of Arabi.* (A.-S. Ahmed Abed Al-Gafor Attar, Trans.) Dar Al-Elem for Millions: Beirut.
4. Al-Mukhtar , O. (1983). *Semantics science.* Kuwait: Al-Oruba Library , for publications and distribution.
5. Alwan, N. (2005). *linguistics,lecture for semantics.* labnan: dar al-farabi.
6. Asageer, A. (2008). *Semiotics and the cultural savior.* (:. K. Gani, Trans.) Baghdad: Magazine of foreign cultural.
7. Aslan, O. (1970). *Theater art.* (O. Assad, Trans.) Cairo: Al-Angelo Egyptian library.
8. Balmer , F. (1985). *Semantics science.* (M. A.-H. Al-Mashtaa, Trans.) Baghdad: Al-Mustanseria university.
9. Beear, G. (1982). *Signal science – semiology.* (M. Ayashi, Trans.) Damascus: Al-Talas house for studying , translation and publications.
10. Brok, P. (1983). *Empty space.* (S. A. Al-Hamed, Trans.) Baghdad: Baghdad university , College of fine arts , Baghdad university printing press.
11. De Sweeser, F. (1985). *General language science.* (Y. Y. Aziz, Trans.) Baghdad: House of General Affairs and Culture.
12. German, K. (1994). *Semantics science.* (N. A. Loshen, Trans.) Damascus: Alfadel house.
13. Hegel. (1979). *symbolic art.* Beirut: dar al-taleaa for printing and publishing.

14. Hooks, c. (1986). *Al- betweya and signai science.* (M. al-mashata, Trans.) Baghdad: 11thedition.
15. Hoser, A. (1968). *Philosophy of art history.* (R. Abda, Trans.) Cairo: Cairo university printing press.
16. Ibn Mandour, M. (B.T). *Lisan Al-Arab.* Beirut: dar almaearif.
17. Ibrahim, A. (1995). *Knowing the Other is an introduction to modern monetary curricula.* Beirut: Arabic Cultural Center.
18. Lafar, J. (1963). *Drama its costumes and scenes.* (M. Fared, Trans.) Cairo: The Egyptian Institution for Authoring, Translation, Publishing and Printing.
19. Sakhsokh, A. (2007). *Egyptian theatre at the crossroads.* Cairo: The general Egyptian institution for books.
20. Saleha, N. (1997). *Contemporary theatrical currents.* Cairo: General Egyptian institution for books.
21. Sharji, A. (2012). *Arabic Theatre, From metaphor to imitation.* Baghdad: Adnan Library for printing and publication.
22. Sholz, R. (1994). *Alchemy and interpretation.* (S. Al-Ganami, Trans.) Beirut: The Arabic institution for studies and publications.
23. Slebea, J. (1994). *Philosophical Dictionary.* Beirut: Books house.
24. Trins, H. (1968). *Structuralism signal science.* (M. Al-Mashtaa, Trans.) Baghdad: House of General Affairs and Culture.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/43-56

the indication of the scene as a symbolic system in the Iraqi theatrical

Aseel Laith Ahmad [1]
Ahmad taha mahde [2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 22/12/2021…...Date of acceptance: 15/2/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The theatrical view reflects various connotations and intellectual and aesthetic implications, as the view includes a symbolic geometric, architectural and archetypal connotation suggestive of reality and nature, as theatrical art is the woman that reflects reality, specifically the significance of the theatrical view that reveals to us the philosophical, aesthetic and cognitive dimensions of theatrical trends, so the research came with the methodological framework, which It included the research problem (what is the significance of the scene as a symbolic system in the Iraqi theatrical performance), the importance of the research and the need for it, the research objective, the limits of the research and the most important terms.

As for the theoretical framework, the first topic was (the concept of symbolic significance), and the second topic (the symbolic significance of the scene in the theater).

The research procedures included a description of the original research community, sample, method and tool, and the researchers chose a play (Reveals) as a sample for the current research. The research concluded with the most important results and conclusions that the research reached:

1. The semantic expression of the scene is achieved as a result of color and shape working within a symbolic semantic system in terms of (make-up and fashion) that reflects the meanings and ideas of theatrical performance.

[1] College of Fine Arts / University of Baghadad, Asil.l@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

[2] Graduat stadant/College of Fine Arts / University of Baghadad, Ahmed.taha1201a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

2. The use of intentionality in the design in order to convey the aesthetic value of the components of the theater scene for the recipient, and the enjoyment of the theatrical performance.

And then references, sources and a summary in English.

Keywords: significance, symbol, theatrical view.

Conclusions:

1 .The cognitive aspect of color and its psychological connections constitute an aesthetic cultural aspect for the theatrical scene designer, especially in performances that deal with historical events.

2 .The associative relationships of the artistic elements have the main role in achieving the aesthetic value of the theatrical view, and neglecting them leads to an apparent weakness in the design of theatrical performance in general.

3 .The use of intentionality in the design in order to convey the aesthetic value of the components of the theatrical scene for the recipient, and the enjoyment of the theatrical performance.

4. Balance between the (aesthetic and functional) dimension in the decoration design, as neglecting one of them leads to weakness in the design, and thus affects the aesthetic of the theatrical scene in general.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/57-72

البايونك و انعكاساته في تصميم المنتجات الصناعية

أسامة عبد الحسين حمد[1]

باســم قاسم الغبــان[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/2/6 , تاريخ قبول النشر 2022/3/6 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي تتطور العلوم والفنون على مدى التاريخ الانساني, ويعد تطور العلوم باتجاهاتها الطبيعية والانسانية مجالات مهمة في تطوير القاعدة المعرفية والتطبيقية لتصميم المنتجات الصناعية والتصميم بمجالاته المختلفة، وإنَ علم البايونك من العلوم التي تعمل على تطبيق الأساليب والأنظمة البيولوجية الموجودة في الطبيعة لدراسة وتصميم النُظم الهندسية والتكنولوجيا الحديثة ، ولكي تكون المنتجات الصناعية على قدر عالٍ من الكفاءة والمتانة والمقاومة للمتغيرات الطبيعية في الحياة اليومية للاستخدام، فإن نقل التكنولوجيا بين أشكال الحياة والمنتجات الصناعية أمر مرغوب فيه لأن عمليات التطور على مستوى العلوم بشكل عام وتطور احتياجات الانسان بشكل خاص يفرض على تصميم المنتجات الصناعية أن يكون متوافقاً مع التغييرات والتحولات الانسانية على مختلف الأصعدة ، ومن ثم فان عملية تبني القاعدة العلمية لعلم البايونك يعدُ امراً ضروريا لتطوير المنتجات الصناعية بما يتناسب مع متطلبات المستخدم المعاصر ، وتناول البحث آليات تطبيق علم البايونك في المنتجات الصناعية ، إذ تضمن الإطار النظري ثلاثة مباحث مهمة، سنتطرق اليها تباعاً .

الكلمات المفتاحية: التصميم الصناعي، علم البايونك، الاشتراطات الوظيفية، الاستعارة الوظيفية

1.1 مقدمة :

القرن الواحد والعشرين هو قرن التكنولوجيا والأفكار المبتكرة وقرن نبذ الطرائق القديمة باتباع طرائق جديدة مختلفة وإدخال تحسينات جوهرية على تصميم المنتجات الصناعية كلها، فالتطور التقني والتكنولوجي مكن المصممين من تجسيد فكرة التغيير والتحول في طبيعة التفكير التصميمي, مما منحهم القدرة على إيجاد أفكار مبتكرة تستند في جوهر أدائها الى فكرة التحول الجذري المعتمد على التجديد والنمو,مما دفع بالمصمم الصناعي إلى البحث عن مصادر جديدة للأفكار لتحسين نتاج التصميم الصناعي باعتبار أن الاساليب الحالية للتفكير لم تعد قادرة على مواكبة التحول والتغير على (Sultan, 2007, p. 2),

[1] وزارة التربية، مديرية تربية الكرخ الثانية، Usama.Abdulhussain1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

[2] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، basim.alghabban.@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مستوى متطلبات المستخدم المعاصر، ومن هنا بدأ الجدال بين المصممين حول إيجاد وظائف جديدة تحل مشاكل موجوده و مشاكل مستقبليه ، إذ ظهرت نواة علم البايونك من تصميمات تستوحى من تركيب الكائنات البنائي والداخلي والخلوي وإنه أحياناً يكون مرجعيه مهمة عند ابتكار التصميم لدى المصمم لمن يريد الاتجاه لما هو غير مألوفٌ او معتاد ومستوحى من الطبيعة في الوقت نفسه، وليس الشكل الخارجي واللون فقط هما مصدراً الالهام ولكن قد يكون التمثيل الغذائي أو الضوئي او الخلوي للعنصر الطبيعي (نبات أو حيوان أو جمادات طبيعية) هو الملهم في العملية التصميمية ، (Brezing & Manuel , 2008, p. 48) وعلى الرغم من أن الجذور التاريخية للبايونك يمكن إرجاعها إلى زمن ليوناردو دافنشي، أو ربما حتى إلى الأزمنة السابقة، فإن تعريف البايونك يمكن تحديدها على النحو الاتي: "البايونك هو النظام العلمي المسؤول عن النقل المنهجي لمبادئ البناء والعمليات الانجازية والتطورية للأنظمة الحية إلى تطبيقات تقنية" (Biomimetics: strategies for product design inspired by nature, 2007, p. 8)، لذا فان علم البايونك ينطلق من دراسة الأنظمة الحيوية و الفيزيائية و سبل تطبيقها في المنتجات الصناعية . **ولذلك فأن مشكلة البحث تتحدد بالتساؤل الآتي:**

- **ماهي انعكاسات البايونك في تصميم المنتجات الصناعية؟**

2-1 أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في أضافة مرجعيات تساهم وتساعد في تطوير مصادر الإلهام والتخيل لدى المصمم الصناعي ليقدم معطياته الفكرية والجمالية والوظيفية التي تُسهم في رَفد المصمم الصناعي إمكانية استقراء مستقبل المُنتج الصناعي من خلال المادة العلمية وترجمتها الى أرض الواقع التصميمي في صيغ وظيفية وحركية تحمل في طياتها معاني ودلالات في اتجاهات علم البايونك الحيوي وانعكاسها في تصميم المنتجات الصناعية بما يسمح للمتخصصين في الافادة من نتائجه في تعزيز أفكارهم التصميمية.

3-1 هدف البحث

الوصول الى اتجاهات علم البايونك وانعكاسها في تصميم المنتج الصناعي.

4-1 حدود البحث

- دراسة اتجاهات علم البايونك وانعكاسها في تصميم المنتج الصناعي.

5-1 تحديد المصطلحات

1. **علم البايونك :-**

يتكون علم البايونك من مقطعين الاول مقطعين الأول Bio من Biology بمعنى علم البيولوجي، والثاني Nic من Technic بمعنى التقنية ،وقد تم تعريفه حينها على إنه (التعلم من الطبيعة لأجل التكنولوجيا) أو دراسة الانظمة الحركية للكائنات الحية. (EMAMI, TASHAKORI, & Zahra, 4 & 5 SEPTEMBER 2008)

وعلم البايونك هو علم الالكترونيات الاحيائية والذي يمثل دراسة الطرق التي يؤدي بها الانسان والحيوان بعض المهام وتطبيق نتائج هذه الدراسة في تصميم الحاسبات الالكترونية (Baalbaki , 2011, p. 132).

ويعرفه قاموس اوكسفورد بانه: امتلاك اجزاء الكترونية في الجسم تكون قادرة على اداء افعال لا يمكن ادائها من قبل الكائن البايولوجي (Hornby, 2004, p. 111).

اصطلاحا: علم الأحياء أو الهندسة المستوحاة من النظم البيولوجية هو تطبيق الأساليب والأنظمة البيولوجية الموجودة في الطبيعة لدراسة وتصميم النظم الهندسية والتكنولوجيا الحديثة (Esomba, 2012, p. 644). ووفقًا للمعجم الهنغاري للكلمات الأجنبية ، فإن البايونك تعني: الحقل العلمي الذي يبحث في آلية ووظائف الكائنات الحية ، من منظور قابلية الاستخدام التقني. تعرّفها مصادر أخرى على أنها تخصص يقوم بمسح الأشكال الطبيعية (من الهياكل الكبيرة إلى الهياكل النانوية) ، والانتقاء الطبيعي (الذي تم تحويله إلى مصطلح هندسي يعني التحسين الأمثل حرفيًا) لتقييم النتائج لتطبيق في مجالات أخرى. في الأدبيات، تُستخدم مصطلحات تقليد الطبيعة أو المحاكاة الحيوية أيضًا لوصف هذا الموضوع متعدد التخصصات . (Robert, 2018, p. 13)

اجرائيا: هو العلم الذي يعتمد على مدخلات علوم البايولوجيا والهندسة وعلوم الالكترونيات لتكوين منتجات صناعية تكون قادرة على تحقيق اداء امثل مماثل لأداء الكائنات الحية في الطبيعة بما في ذلك القدرة على التصرف والتحول على وفق متغيرات العالم الخارجي.

2. **الانعكاس**

الانعكاس لغويا: إنعكسَ الشيءُ عليه: ظهر أثرُه عليه: كان للحادث انعكاسات خطيرة على المنطقة - انعكس, انفعاله على تصرفاته، حدَث انْعكاس خَطِير عَلى حَياتِه: إرتداد، أثر, إنقلاب.: سَتُحدث هَذه الوَاقعة انْعِكاسات مهمة عَلَى حَياته. عكس: (العكس) ردك الشيء الى اوله (Al-Razi, 1983, p. 449)

فالانعكاس: هو رد فعل ناتج عن مؤثر يحمل صفات الأفعال والهيئة والبيئة الفكرية وظهورها على المتأثر بإحدى المؤثرات أو جميعها وعد ديكارت اول من استعمل مصطلح (الانعكاس), بمعناه الفلسفي, وقد عد (ديكارت) فعل الانعكاس فعلاً لا إراديا أو تلقائيا أو ميكانيكياً عند توافر منبهاته أو عوامله الخارجية مثل تقلص حدقة العين أثناء مواجهتها للضوء الساطع. (Abd Haider, 1999, p. 48)

أما التعريف الاجرائي للانعكاس: فهو تأثير ميزات وخصائص المنتج الصناعي على سلوك وإدراك وتقبل المستخدم للمنتج انطلاقا من تلبية حاجاته وإشباع رغباته.

2. مباحث الاطار النظري :-

2-1 البايونك في الطبيعة و التصميم :-

ظهرت في أواخر القرن العشرين مفاهيم عديدة لنوع العلاقة الرابطة بين العلوم الفيزيائية والتصميم من ناحيه ,وبين الطبيعة و التصميم من ناحية أخرى، كون المفاهيم كانت غير واضحة ومعقدة بين التصميم وبقية العلوم الأخرى مثل الكيمياء و الفيزياء وايضاً علم الاحياء ،وتفتقر الى التطور التقني و التكنلوجي ، وتعد خاصية الحركة و السرعة و التطور المستمر في المتطلبات والأفكار والتوجهات نتيجة لتنوع الخيارات المطروحة أمام المستخدم على المستوى التصميمي والعلمي والاقتصادي والاجتماعي, لذلك برز مفهوم العلم الحديث ومن بينها علم البايونك كونه علم متعدد الاتجاهات و التوجهات و يغني الخزين المعرفي للمصمم الصناعي و النظم التطبيقية في تصميم المنجز الصناعي ويساهم في طرح أساليب تصميمية حديثة تواكب التطور وتلبي احتياجات المستخدم كافة .(Al-Aqili, 2020, p. 290)

2-2 مفهوم علم البايونك :-

إن علم البايونك مجال متعدد ومتداخل التخصصات ، يعتمد على الاستلهام من الطبيعة لحل المشكلات التصميمية في العديد من فروع الصناعة المختلفة ،تعتمد تطبيقات البايونك على مدى واسع من الاستلهام من الطبيعة بداية من الاحساس بالشكل حتى الاستفادة من الأُسس الوظيفية في الطبيعة،وهو العلم الذي يقوم على محاكاة الباحثين والمصممين للطبيعة والوظائف الحيوية للكائنات الحية وتطبيقها في المجالات الهندسية والتقنية, (Neurohr R. , 1993) وهذا بما يمكن معه ابتكار تقنيات وأدوات جديدة أو تحسين أداء الوسائل والأجهزة المتاحة حاليا· والبايونك يمكن تفسيره على انه البيولوجيا الإلكترونية ، بوصفه حقل متعدد التخصصات من علم الأحياء والتكنولوجيا وعلاقتها بالوظائف والعلاقات والهياكل والعمليات في أنظمة البيولوجيا وتحويلها الى تصاميم صناعية مختلفة الانتاجية والفائدة والنظم الهندسية. (Neurohr & Dragomirescu, 2007) إن محاكاة الطبيعة هي تقليد الطبيعة من أجل تخيل وتصميم تكنولوجيات جديدة، يمكن أن تعمل الطبيعة كمعلم مهم لتصميم مستوحى من الطبيعة الحية وقد فسرها عدد من علماء البيئة بأنه تصميم تكنولوجيات بِاستجابة اجتماعية وبيئية من أجل موقع معين مبني على خصائص الحيوانات والنباتات .

3-2 نبذة تاريخية لعلاقة التصميم بالطبيعة :-

إن الوصول الى اساسيات العلوم المختلفة وما يطرأ عليها من تطورات وصلت بنا الى الثورة العلمية ، ما هو الا نتيجة لتأمل الانسان لمظاهر الطبيعة المختلفة على مدى العصور، وقد أصبح للمصمم الصناعي دورا في تناول مظاهر الطبيعة المختلفة برؤية فاحصة وبمقدرة واعية لاكتشاف ما يكمن فيها من قيم تصميمية وعلمية، وعليه أن يختار من بينها ما يحقق هدفه التعبيري وبذلك يستطيع أن يحل مشكلات التصميم بأنسب الحلول ، إن التعلم من نواميس الطبيعة وعملية محاكاة الكائنات الحية واستغلال وظائفها الحيوية عموما وأنظمة الحركة فيها قد بدأ فعليا منذ زمن بعيد ،فقد طبق أجدادنا الأوائل قبل كل هذا فكرة الاستلهام والتعلم من الطبيعة واقعياً، حينما لاحظوا قدرة الحيتان والدلافين على الإبحار بسرعة كبيرة وهذا بفضل الزعانف الظهرية، فجرى منذ ذلك الحين تصميم وتصنيع القوارب والسفن بشكل محدب ومشابه لهذه الزعنفة وهذا للمساعدة على الإبحار واختراق المياه بسرعة (Brezing & Manuel , 2008, p. 2)،وأيضا حينما حاول الفنان الايطالي (ليوناردو دافنشي) ومن قبله العالم العربي عباس بن فرناس تصميم جناحا من اجل التحليق والارتفاع به عالياً في الجو مثل الطيور وقد كان المصمم يعمل في بداية الأمر على النقل من الطبيعة كما يراها، غير انه مع التطور والنمو الفكري بدأ ينقل بتصرف أحيانا وبتجريد أحيانا اخرى (Aziz, 2001, p. 120).

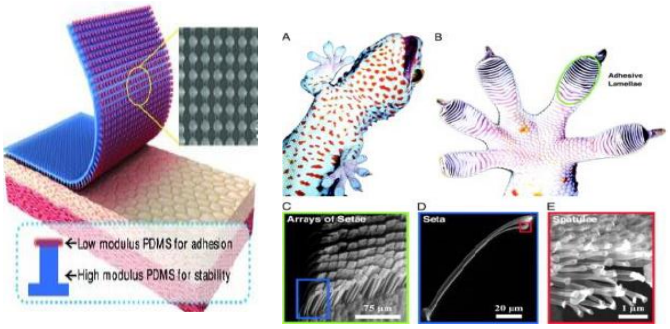
وكما ذكرنا فهناك العديد من الامثلة التي يمكن رؤيتها عبر التاريخ والتي توضح العلاقة بين الانسان (المصمم) والطبيعة ومدى تأثره بها. كما موضح في الشكل (1)

شكل (1) يوضح تصميم جرار زراعي مستوحى من هيكل حشرة الجراد.
Jamshid Emami, Mahshid Tashakori And Zahra Tashakorinia, Bionic Design In Industrial Design Education At University Of Tehran, International Conference On Engineering And Product

4-2 الفروع الاولية لعلم البايونك:-

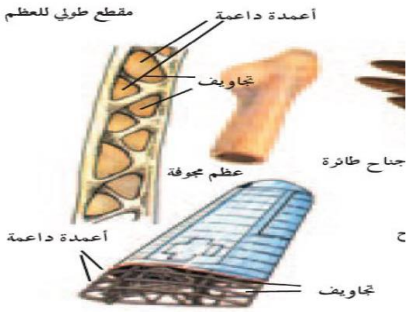
هناك العديد من الفروع المتضمنة في علم البايونك, والتي يمكن الاستفادة منها لتطوير المنتجات في التصميم الصناعي, ومن هذه الفروع هي:

1.بايونك الخامات: فرع يهتم بالخامات الحيوية التي مصدرها الكائنات الحية ويتعامل معها من حيث البناء الكيميائي وخصائصه الفيزيقية وكيفية انتاجها والاستفادة منها, وما تتمتع به من خصائص مثل المتانة والمرونة مع خفة الوزن ، مما زاد اهتمام الباحثين و المصممين بشكل خاص في هذا المجال بالعمل على تطوير مادة جديدة تحمل عدد من الخصائص لعدد من المواد الحيوية قد لا توجد في الطبيعة (BIOLOGICAL FIELDS, 2022) **وهذه المادة الحيوية مستلهمة من الدزغ, كما موضح في الشكل (2).**



الشكل (2) يوضح استلهام خامة لاصقة من ارجل حيوان الدزغ
/http://www.uonmsr.net/vb/t119627

2.بايونك البناء : يهتم بدراسة المكونات البنائية للكائن الحي لغرض الحصول على أحسن تَصور ممكن للأداء الوظيفي لتصميم المنتجات , وخاصة تلك الاغراض غير التقليدية أو الخاصة, ويتم ذلك بالرجوع الى العلوم الفيزيقية , مثل الميكانيكا الحيوية الى آخر هذه العلوم (Yousry & Hussein, 2017, p. 147) .**كما موضح في الشكل (3)**



الشكل (3) يوضح استلهام الهيكل البنائي لجناح الطائرة من البناء الداخلي للعظام
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%B8%D9%85

3.البايونك التعويضي : يعمل على دراسة الأجزاء المفقودة عند الكائنات الحية ومحاولة محاكاتها باستخدام كل الوسائل الممكنة سواء كانت ميكانيكية أو الكترونية, وهي تُعد تفاعل مباشر بين الكائن الحي والآلة, والتي نتج عنها الروبوت , والذي يعمل على محاولة محاكاة أداء الكثير من المهام الطبيعية تقريباً (Johannes MS, et al., 2011, p. 207) **.كما موضح في الشكل (4). يرى الباحث ان البايونك التعويضي ساهم بدرجة كبيرة بحل مشاكل الانسان من ناحية تعويض الأطراف المفقودة و ارجاع الانسان لوضعه الطبيعي وممارسة حياته اليومية مما حفزَ المصممين على التعمق في هذا المجال و الابداع فيه .**

الشكل (4) تصميمات الاطراف الصناعية
https://www.ortholifeco.com/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B7%D8%

4.بايونك الحركة : يهتم بدراسة أساليب الحركة المختلفة لدى الكائنات الحية من الناحية الميكانيكية مثل حركة أجنحة الطيور وقدرتها على مقاومة الهواء, وما يتصل بها من مدى حركي معين وبناء خاص , وقدرات وخصائص تختلف من طائر الى آخر كالقدرة على التحليق أو الهبوط الحاد أو حمل الأوزان الثقيلة. (Ali, 1998, p. 63) **كما موضح في الشكل (5) ، مما لاشك فيه ان بايونك الحركة كان له الأثر الواضح في تطوير اليات الطيران ومن ضمنها الروبوتات الطائرة و غيرها التصميمات التي تسهل عمل المستخدم والتي استلهمت الحركة فيها من الكائنات الحية .**

https://www.alarabiya.net/technology
https://www.alalamtv.net/news/5002586

الشكل (5) يوضح روبوت يحاكي طيران الذبابة وروبوت يحاكي حركة خرطوم الفيل ومسكه للأشياء

1-3 التصميم الايكولوجي :-

الايكولوجي هو دراسة العلاقة المتبادلة بين الكائنات الحية مع البيئة , وهو مفهوم مستعار من علم الاحياء بيولوجي Biology . وهناك عدة تفسيرات للأيكولوجي منها:

- هو علم يهتم بدراسة اماكن الكائنات الحية , وكل ما يحيط بها والتفاعلات المتبادلة بين هذه الكائنات والعوامل الاخرى. (Hegazy, 2007, p. 91)
- هو علم دراسة التبيؤ, ويكون هدفه دائما ادراك كيفية توافق وتكيف الكائنات الحية داخل بيئتها. (Yeang , Ken, 1995, p. 37)
- هو العلم الذي يُعتنى بدراسة علاقة الكائنات الحية مع محيطها الفيزيائي أو البيئة المحيطة بها التي بموجبها تتبادل المواد والطاقة مكونا نظاما أيكولوجي. (Abu- Dayyeh, 2008, pp. 7-6)

وعلم البيئة أو علم التبيؤ هو احد العلوم الذي يعمل على دراسة العوامل الحية (من نباتات و حيوانات وكائنات مجهرية) مع بعضها البعض، ومع العوامل غير الحية المحيطة بها. وهو معني بدراسة وضع الكائن الحي في موقعه، فضلاً عن محيطه الخارجي ، ويحاول علم البيئة الإجابة عن بعض التساؤلات، ومنها: كيف تعمل الطبيعة، وكيف تتعامل الكائنات الحية مع الأحياء الأخرى أو مع الوسط المحيط بها سواء الكيماوي أو الطبيعي . وهذا الوسط يطلق عليه النظام الإيكولوجي ،الذي يتكون من مكونات حية وأخرى غير حية. (Al-Miqdadi, 2006, p. 7) **نستنتج مما تقدم ان النظام الايكولوجي يعنى العلاقة بين عناصر عدة (العناصر**

المادية والبيولوجية في الطبيعة) وبين (الانسان وعناصر الطبيعة المادية ،والفيزيائية، والبيولوجية) وبين (الانسان ونظام الخدمات للبشرية). ويمثل التنوع البيولوجي الاساس لصحة ورفاه الانسان لاستمرار الحياة المعتمدة في الاساس على الطبيعة. وتمثل الطاقة والمادة المدخلات والمخرجات بين عناصر الانظمة في (النظم البيئية) التي تعمل ككل متكامل. وأن الترابطات تحقق تصميماً ايكولوجياً ولا يصبح التصميم ايكولوجياً، بغياب أحد العوامل وأن الشيء الوحيد الذي لا تعطيه المصفوفة بعد إنشاء البنية التصميمية هو كمية المخرجات الذاهبة للبيئة، فالنظام الفيزيائي للبيئة والمنتج الصناعي يتأثران بهذه المخرجات، لذا ينبغي إيجاد طريقة حسابية أثناء العملية التصميمية لمعرفة هذه التأثيرات، ويمكن عد هذه الظاهرة هيكلاً عاماً للتصميم الأيكولوجي لمختلف تصاميم المنتجات الصناعية.

2-3 التصميم العضوي :-

يفَسر التصميم العضوي بأنهُ (اتجاه من اتجاهات تصميم المنتجات الصناعية التي تأخذ العضوية المتدفقة من الطبيعة كنقطة بداية في تصميمها), وذلك من حيث الخطوط المتموجة الانسيابية والمنحنيات الديناميكية واقواس قوية تقف كلها على النقيض من الاتجاه الهندسي في التصميم , وقد لاقى هذا الاتجاه رواجاً ليشمل منتجات صناعية عديدة وذلك على يد المصممين الصناعيين (Vincent, J. F. V., Bogatyreva, O. A, Bogatyrev, N. R, & Bowyer, A. & Pahl, A.-K., 2006, pp. 471–482)

كما موضح بالأشكال (6) التالية.

الاشكال (5) يوضح بعض التصميمات العضوية لمختلف للمصممين العالميين
http://www.industrial-design-germany.com/design/organic-design.shtml.9

وعلى هذا يمكن القول مما تقدم إن التصــميم العضــوي يهتم بتغيير الخطوط المســتقيمة الحادة من تصميم المنتجات المستخدمة في الأغراض اليومية وتحويلها الى اشكال اكثر نعومة و انسانية.

3.3 علم السلوك الحيو اني (الايثولوجي) :-

هو الدراسة العلميّة والموضوعيّة للسلوك الحيواني، عادةً مع التركيز على السّلوك الحيواني في ظل الظروف الطبيعيّة، وسلوك المشاهدة كالسمات التكيفيّة التطوريّة , والسلوكية هي مصطلح يصف أيضاً الدراسة العلميّة والموضوعيّة للسلوك الحيوانيّ.. وقد درس العديد من علماء الطبيعة جوانب السلوك الحيوانيّ عبر التاريخ. وتُعد ثلاثينيّات القرن العشرين بداية الانضباط الحديث في علم السلوك بشكل عام من خلال أعمال عالم الأحياء الهولندي (نيكولاس تينبرغن)، وعلماء الأحياء النمساويّين (كونراد لورنتس) و

(كارل فون فريش)، الحائزان على جائزة نوبل لعام 1973م في الفيزيولوجيا أو الطب. وعلم سلوك الحيوان هو مزيج من العلوم المخبريّة والميدانيّة، مع وجود علاقة قويّة لبعض التخصّصات الأخرى مثل التشريح العصبي، وعلم البيئة، وعلم الأحياء التطوري (Al-Abadi, 2016, p. 87). يهتمّ علماء سلوك الحيوان عادةً بالعمليّة السلوكيّة لحيوان ما بحد ذاته عوضاً عن التركيز على مجموعة معيّنة من الحيوانات. أستلهم المصمم الصناعي من هذا العلم البيئية آليات الدفاع عن النفس ، وأستلهم قدرة بعض الحيوانات على النظر الليلية في تصميم الكاميرات، كذلك سرعة سمكة القرش جعلته من الحيوانات الخطر وقد صممت قوارب على شكله ، وقد صنع أول قارب عام 1997 وخلال عشر سنوات تم تطوير شكله وتصميمه عدة مرات وبأشكال مختلفة ، فاختلفت التصاميم ولم يقتصر شكل هذا القارب على شكل سمكة القرش فقط ، بل تتنوع أشكال القارب على هيئة سمكة قرش وحوت أبيض ودولفين **كما موضح في الشكل (6)** .

الشكل (6) الشكل الانسيابي احدى اليات الحركة السريعة
http://www.ahram-canada.com/22662/

1-4 الاشتراطات الوظيفية الأدائية لعلم البايونك في التصميم الصناعي :-

ان تصميم المنتج الصناعي هو إيجاد بيئة ذات تعبير معين ضمن فضاء له اشتراطات ولان الشرط ،والاشتراط ،والشرطية، (Nouri, 2014, p. 23)ما هي الا مقولة تُعبر عن العلاقة بين شيء ما، او ظاهرة معينة لها انعكاسها وتفاعلها المتكرر مع الانسان في داخله لنظام الشرط الى ان تصل الى ما نطلق عليه بالاستجابة او (المنعكس الشرطي). حيث ان كل وظيفة ينبغي أن تحمل مجموعة اشتراطات تتوافق مع طبيعة الاداء ونوع الوظيفة المستخدمة التي ينبغي أن تحمل مجموعة اشتراطات تثير لدى المستخدم أحساسات تقود سلوكه نحو غايات مقصودة من المُصمم لاستكمال تنظيم الشكل التصميمي وعلاقته بنوع الوظيفة ومعطياتها، ومن جانب اخر نرى ان الاشتراطات الوظيفية تختلف بطبيعتها الوظيفية الادائية وتركيبتها الشكلية, ولكن في الوقت ذاته, فان الاشتراط الوظيفي يعطي المصمم الدراسة الكافية حول طبيعة التصميم – أما الشرطي و أما الاختياري , الامر الذي سيؤدي في النهاية الى حل الاشكالات التي تؤدي الى عرقلة في تنفيذ الفكرة التصميمية. حيث ان أكثر هذه المحددات لها علاقة بالوظيفة أو جانب الأداء والاستلام الوظيفي الخاص بالمنتج بصورة مباشرة أو غير مباشرة باختلاف الوظيفة ,Al-Dulaimi, 2016) p. 37)

2-4 اشتراطات البايونك الوظيفية الهيكلية في المنتج الصناعي :-

هو اشتراط يرتبط بالأبعاد التركيبية للتصميم والنابعة من متطلبات الحاجة، وترتبط بعلاقات الاجزاء مع بعضها الاخر مع مناطق اتصالها بالمستخدم عندما تكون وظيفة التصميم مرتبطة بجزءً او أكثر من الاجزاء الجسمانية للمستخدم. وتتضمن الاشتراطات الوظيفية الهيكلية دراسة الأشكال والنسب والإيقاع والمقياس ودرجة التعقيد، فالهيكل الشكلي قد يصف البنية الداخلية فضلا عن الشكل الظاهري، كما يشير الشكل الى الهيكل الأساس غير المرئي للجسم، فمفهوم الهيكل الشكلي بصورة اكثر توسعا يشير الى التنظيم الكلي للعناصر، (Qais Wali Abbas, 2011)غير ان معناه الأساس يبقى على التفاعل بين الأجزاء الداخلية والخارجية للفكرة التصميمية، وهذا ما جعل تصميم المنتج ضرورة حتمية للوصول إلى الهيكل الشكلي التصميمي عبر نشاط ذهني يجسده المصمم باتخاذه عناصر مادية في تكوين معين ضمن بيئة معينة لإعطائه قيماً وظيفية عامة تتسم بالحركة، ويتمثل شكل المنتج في تحديد مجموعة الخواص التي تجعل النتاج التصميمي على ما هو عليه، فإذا كان مركباً من أجزاء متعددة، فالشكل الهيكلي هو الذي يطلق على مجموعة الأجزاء متضمناً العلاقات التي تربطها، وما بينها من فضاء أو داخلها أو حولها، لتحدد جميعاً طابعاً مميزاً لذلك النتاج (Hey lighen F, 1997, p. 4). . **أي إن الشكل الهيكلي والتقني والاخراج السطحي هنا قد يدل على المتانة والكفاءة .**

3-4 اشتراطات البايونك الوظيفية الحركية :-

إن الاشتراطات الحركية في الأنظمة التصميمية تحقق نقلة فكرية وتعطي مساحات في محاولة للوصول الى أشكال بصرية مستمرة تواكب التطور الذي يظهر تجسيده بشكل ملازم للتطور الشكلي الذي يعكس تلك المفردات الحديثة , "وعليه فان الحركة تظهر نتيجة وجود مؤثر يؤدي الى حدوث الحركة وقد يتغير اسلوب الحركة وشكلها على أساس نوع المادة أو الجزء الذي يتم فيه" وقد وجد إن الحركة تشير الى الأجزاء والكل فهي تعمل ضمن نظام قابل للتجزئة وهذا النظام يغير في الشكل الخارجي المتأثر بوجود الحركة فان الحركة "تتمثل في محددات قسم منها خارجية واخرى داخلية تعمل هذه المؤثرات على نقل الشيء من موضع الى اخر وهذا يسبب اختلاف مقدار التغير الحاصل نتيجة وجودها وبهذا سيكون لكل حركة صفه مميزه تحدث مع كل تغير". (Al-Ugaili, 2014, pp. 29-28) وتعمل الحركة على تغير في شكل الهيئة، فهو يعبر عن محاولة تعبير عن خلق اشكال مستمرة ملازمة للتطوير الشكلي. وللحركة عدة معاني وصفات فهي قد تحقق انتقاله للتصميم من وضع الى أخر أو من مظهر الى أخر ومن نشاط الى أخر أداتها تحقيق نقلات, **لذلك يرى الباحث ان التداخل في علاقة الأجزاء بالكل ضمن نظام متكامل يغير في الكل الخارجي فضلا عن التغير في الاداء بواسطة الأثراء الوظيفي.**

4-4 اشتراطات البايونك الوظيفية التطورية :-

إنَ التطور الذي طرأ على المجتمع بكل طبقاته أثر وبصورة مباشرة على احتياجات هذا المجتمع اذ إنه بمرور الزمن وتعاقب ألاجيال ظهرت حاجات ومتطلبات لتحسين المستوى المعيشي ولتلافي المشاكل والكوارث التي تطرأ على البيئة (Adel Kamel, 2000, p. 5), وتطورت حاجات البشر من كونها أساسية بدائية الى أن

تكون أدوات وأجهزة توفر الرفاهية والراحة والامان وتطوع لخدمة البشرية بأهدافها كلها لتتطور مطالبهم لتصبح اكثر توسعا، (Al-Tai & Lubna Asaad, 2016, p. 323) وهنا برز مصطلح جديد يرمز الى تطور الحياة بحد ذاته متجاوزا كل العقبات التي كانت تواجهه عن طريق استخدام الآلات ومكائن لتعينه وتساعده وهذا المفهوم الجديد هو ما وصف بالتحسين البشري وإن الِاشتراطات الوظيفية التطورية باستخدام علم البايونك تهدف الى تعزيز الوظائف والقدرات التطورية في تصميم المنتجات الصناعية ، فبأستخدام علم البايونك يمكن تعزيز هذا المفهوم حيث يلاحظ في الانظمة الحيوية للكائنات الحية عناصر مقابلة لها ومشابهه لوظيفتها في بدايات توظيفها كآلات ومنتجات ذات تقنية بيونية بالمفهوم نفسه و إن عمليات التطوير والتحول التي تطرأ على تصميم المنتج الصناعي والآلات الصناعية ماهي إلا عمليات إضافة تقنيات الى المنتج القديم لتطويره وزيادة مزاياه عن طريق محاكاة المزايا والخصائص المفيدة في الكائنات الحية. (liss c. werner & cybernetics, 2017, p. 23) وبناء على ما تقدم فان تقنية التصميم في حد ذاتها كيان دائم التغير لارتباطه بمكونات مادية وتقنية وفكرية وبيئية. . وغيرها، تُعد هذه التقنية في حالة تغير مستمر وترتقي آليات التنفيذ بتطور التكنولوجيا وتتمخض عنها نتاجات تحمل من مواصفات التطور والتكييف للمنجز التصميمي نسباً متفاوتة وتأثير متباين بين منتج وآخر وتلك النواتج تتعلق بالمتطلبات الوظيفية ومدى التجاوب معها، **وهنا نجد ان التقنيات الحديثة التي تم إضافتها الى المنتجات التصميمية لتصبح متطورة احتاجت الى اشتراطات تصميمية وتقنية حديثة لتواكب التطور الحاصل بالمجتمعات وبالتالي لمتطلبات هذه المجتمعات.**

1-5 النتائج و الاستنتاجات :

1. كان استخدام المحاكاة الشكلية المباشرة وغير المباشرة في تصميم المنتجات, ناتجا عن فكرة التوظيف وأسلوب الاستعارة الشكلية،إذ إن الاستعارة الشكلية المباشرة تكون لتحقيق حالات من الاداء الوظيفي المرتبط بمحاكاة نظم البايونك لتكون عوامل اساسية في تصميم المنتج، أما الاستعارة غير المباشرة فكانت إطلاقاً من اسلوب التجريد المعتمد في الاستعارة وعلاقة الاستعارة بالفكرة التصميمية وعلاقتها بالوظيفة التي يؤديها المنتج.
2. إن التصميم العضوي يهتم بتغيير الخطوط المستقيمة الحادة من تصميم المنتجات المستخدمة في الاغراض اليومية وتحويلها الى أشكال أكثر نعومة وإنسانية. من حيث الخطوط المتموجة الانسيابية والمنحنيات الديناميكية واقواس قوية تقف كلها على النقيض من الاتجاه الهندسي في التصميم.
3. إنَ النظام الايكولوجي يعنى العلاقة بين عناصر عدة (العناصر المادية والبيولوجية في الطبيعة) وبين (الِانسان وعناصر الطبيعة المادية ،والفيزيائية، والبيولوجية) وبين (الِانسان ونظام الخدمات للبشرية).
4. اِعتمدت المنتجات في تصميمها على نظم من العلاقات الأدائية والتي كانت مستعارة من النظام الادائي للبايونك الخاص بالكائنات المستعارة منها، حيث أن الاداء ارتبط بكيفية الاستعارة وكيفية حركة الاجزاء لأداء الوظيفة والتي كانت محاكاة مباشرة وغير مباشرة في تصميم وظيفة المنتجات.

5. إن دمج علم البايونك و الذكاء الاصطناعي أدى لظهور وظائف جديدة و وطور أخرى و وأيضا التعدد الوظيفي مما سهل عمل المنتجات من قبل المستخدم .
6. إن الاشتراطات الوظيفية الهيكلية للمنتجات الصناعية و دراسة الاورجنمك ضروري ذلك كون المنتجات يجب أن تتفاعل مع المستخدم و ظروف استخدامه لتلك المنتجات لكي تؤدي الوظيفة بالشكل الصحيح ، مع مراعاة الشكل الخارجي و الهيئة للمنتج الصناعي .
7. الاشتراطات الوظيفية التطورية باستخدام علم البايونك تهدف الى تعزيز الوظائف والقدرات التطورية في تصميم المنتجات الصناعية, وأن هذه التصاميم نتجت عن اشتراطات حديثة تمخضت بفعل الاضافات التركيبية البنيوية والتكنولوجية من ناحية اضافة المستشعرات والمفاصل ليصل بتطويره إلى أن يحاكي المقدرة البدنية والذكية للكائنات الحية وهي بإضافة ما يسمى بالذكاء الاصطناعي .

Reviewer :-

1. Abu- Dayyeh, A. I. (2008). Ecology and its philosophy. aman.
2. Al-Aqili, J. K. (2020). Biophysics and its scientific data in product design. Baghdad-College of Fine Arts, 96.
3. Al-Dulaimi, M. J. (2016). Foundations of Interior Design and Decoration (Vol. 1). Aman: Academics Company.
4. Al-Razi, M. A. (1983). Mukhtar Al-Sihah. Kuwait: Dar Al-Resalah.
5. Brezing, A. N., & Manuel , L. (2008). Engineering And Industrial Design. An Integrated Interdisciplinary Design Theory. Brooklyn.New York: the ASME 2008 International Design Engineering Technical Conferences & Computers and Information in Engineering Conference.
6. EMAMI, J., TASHAKORI, M., & Zahra, T. (4 & 5 SEPTEMBER 2008). BIONIC DESIGN IN INDUSTRIAL DESIGN EDUCATION AT UNIVERSITY OF TEHRAN. INTERNATIONAL CONFERENCE ON ENGINEERING AND PRODUCT DESIGN EDUCATION. BARCELONA: UNIVERSITAT POLITECNICA DE CATALUNYA.
7. Neurohr , R. (1993). Technology Analysis Bionics. Analysis and Evaluation of Future Technologies. VDI Technology Center, physical technologies. Dusseldorf,Germany: German Digital Technology.
8. Qais Wali Abbas. (2011, 2 2). System characteristics in industrial product design. civil dialogue.
9. Vincent, J. F. V., Bogatyreva, O. A, Bogatyrev, N. R, & Bowyer, A. & Pahl, A.-K. (2006). Biomimetics—its practice and theory. Journal of the Royal Society Interface.

10. Abd Haider, N. (1999). Imagination and creativity. Baghdad: University of Baghdad.
11. Adel Kamel. (2000). Iraqi formation foundation and diversity. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
12. Al-Abadi, D. G. (2016). Dynamics in industrial product design in the third millennium. Baghdad: College of Fine Arts.
13. Ali, A.-N. (1998). Biomechanics and integration between theory and practice in the sports field. Book House for Publishing.
14. Al-Miqdadi, K. (2006). Fundamentals of modern ecology. Sweden.
15. Al-Tai, M., & Lubna Asaad. (2016). Movement and its effectiveness in building design. Journal of the College of Basic Education, 95.
16. Al-Ugaili, J. K. (2014). Technical Direction: Principles of Industrial Design. Baghdad: Al-Fateh Office.
17. Aziz, G. W. (2001). Natural color systems and the possibility of using them in the design of industrial products. Helwan, Egypt : Helwan University.
18. Baalbaki , R. M. (2011). Al-Mawred Al-Hadith (English-Arabic Dictionary) (Vol. 1). Lebanon: Dar Al-Millions.
19. BIOLOGICAL FIELDS. (2022, 2 1). Retrieved from CELLULAR & MICROSCOPIC BIOLOGY: http://science.howstuffworks.com/life/biology-fields/bionics-info.htm
20. (2007). Biomimetics: strategies for product design inspired by nature. Germany: Global Watch Mission – a mission to the Netherlands and Germany. Retrieved from chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.lboro.ac.uk%2Fmicrosites%2Fmechman%2Fresearch%2Fipm-ktn%2Fpdf%2FGlobalwatch_archives%2Fbiomimetics-strategies-for-product-design-inspired-by-nature.pdf&clen=1447012&c
21. Esomba, S. (2012). Twenty-First Century's Fuel Sufficiency Roadmap.
22. Hegazy, M. H. (2007). ecology. Egypt: Dar Shams for printing and publishing.
23. Hey lighen F. (1997). Basic conceptson the system Approach. MIT press.
24. Hornby, A. (2004). Oxford Advanced Learners Dictionary. Oxford University Press.
25. Johannes MS, Bigelow JD, Burck JM, Harshbarger SD, Kozlowski MV, & Van Doren T. (2011). An overview of the developmental process for the Modular Prosthetic Limb. University Applied Physics Laboratory Technical Digest.
26. liss c. werner, & cybernetics. (2017). state of the art. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.

27. Neurohr, R., & Dragomirescu, C. (2007). Defining new Goals in Engineering, Education at "Polytechnic". Bucharest.
28. Nouri, O. G. (2014). Functional requirements in the designs of the interior spaces of university discussion rooms. baghdad: College of Fine Arts.
29. Robert, S. (2018). Structural Bionic Systems in Civil Engineering. Poland: University of Warmia and Mazury in Olsztyn.
30. Sultan, K. (2007). Ways to improve the quality of the industrial product and its impact on reducing costs. People's Democratic Republic of Algeria: Department of Management Sciences, Ministry of Higher Education and Scientific Research / Skikda University.
31. Yeang , Ken. (1995). Designing with Nature:The Ecological Basis for Architectural Design. McGraw Hill,N.Y.
32. Yousry, M., & Hussein, R. A. (2017). General physics and its applications in the biological and medical fields. Saudi Arabia: Al-Nawares House for Printing and Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/57-72

Bionic and its reflections in the design of industrial products

Osama Abd El Hussein Hamad[1]
Bassem Qassem Al-Ghabban[2]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 6/2/2022…...Date of acceptance: 6/3/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The current research dealt with the development of sciences and arts over the course of human history, and the development of sciences with their natural and human trends are important areas in developing the knowledge and application base for industrial product design and design in its various fields. Bionic science is one of the sciences that works on applying biological methods and systems found in nature to study and design engineering systems and modern technology, and for industrial products to be highly efficient, durable and resistant to natural variables in daily life for use. The transfer of technology between life forms and industrial products is desirable because the processes of development at the level of science in general and the development of human needs in particular impose on the design of industrial products to be compatible with human changes and transformations at various levels, and therefore the process of adopting the scientific base of bionic science It is essential for the development of industrial products In proportion to the requirements of the contemporary user, the research dealt with the mechanisms of applying bionic science in industrial products, as the theoretical framework included three important topics, which we will address successively.

Keywords: industrial design, bionic science, functional requirements, functional borrowing

[1] **Ministry of Education, Directorate of Education ، Karkh II**
Usama.Abdulhussain1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] **College of Fine Arts / University of Baghdad** /basim.alghabban.@cofarts.uobaghdad.edu.iq

conclusions:

1. The use of direct and indirect formal simulation in product design, resulted from the idea of employment and the method of formal metaphor. As the direct formal metaphor is to achieve cases of functionality associated with simulating bionic systems to be essential factors in product design. As for the indirect metaphor, it was based on the method of abstraction adopted in the metaphor and the relationship of the metaphor with the design idea and its relationship to the function performed by the product.
2. The organic design is concerned with changing the sharp straight lines from the design of products used for daily purposes and transforming them into softer and more humane forms. The sleek, undulating lines, dynamic curves and powerful arches stand in contrast to the engineering trend in the design.
3. The ecosystem means the relationship between several elements (physical and biological elements in nature), between (man and the physical, physical, and biological elements of nature) and between (man and the service system for humanity).
4. The products relied in their design on a system of performance relations, which were borrowed from the performance system of the bionic for the organisms borrowed from it. As the performance was related to how to borrow and how to move the parts to perform the job, which was a direct and indirect simulation in the design of the function of the products.
5. The integration of bionic science and artificial intelligence led to the emergence of new functions and development of others, as well as multi-functionality, which facilitated the work of products by the user
6. The structural functional requirements of industrial products and the study of the organic matter is necessary because the products must interact with the user and the conditions of his use of those products in order to perform the function in the correct manner, taking into account the external appearance and body of the industrial product.
7. Evolutionary functional requirements using bionic science aims to enhance the functions and evolutionary capabilities in the design of industrial products, and that these designs resulted from modern requirements that resulted from structural and technological additions in terms of adding sensors and joints to reach its development to simulate the physical and intelligent ability of living organisms by adding what It is called artificial intelligence.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/73-92

العتبات النصية وجماليِاتُها في قصة: " مَمُو زين"، لمؤلفها الشيخ الشاعر الكردي المعروف أحمد الخاني المتوفى(1118هـ/1707م)، ترجمة الشيخ الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي "بحث في الدلالة ومظاهر الترابط"

العيد أحمد علاويّ[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2022/1/5 , تاريخ قبول النشر 2022/2/20 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

تشتمل الأعمال الأدبية، في الغالب، على عتبات نصية، تعد المدخل الأول لقراءتها وفهم دلالاتها، وتتفاوت (الأعمال الأدبية) في اعتمادها على العتبات النصية، فبعضها يقتصر أصحابها على العُنوان ولوحة الغلاف فقط، وبعضها الآخر، بالإضافة إلى هاتين العتبتين، يستند إلى عتبة الإهداء أيضا، وغيرها...

تتخذ هذه الدراسة قصة" مَمُو زين" لمؤلفها**الشاعر أحمد الخاني**، ومترجمها الشيخ محمد رمضان البوطي مجالا للدراسة، باعتبارها عملا أدبيا فريدا، اشتمل على جملة من العتبات النصية التي ساندت بعضها، وتعاضدت ومتنَ العمل.

فلقد شكلت عتبة الإهداء في قصة"مَمُو زين" خطابا، إلى جانب العُنوان ولوحة الغلاف والمتن، وانسجمت والعُنوانَ ولوحةَ الغلاف والمتنَ، حيث تجلت فيها القضية الاجتماعية التي عالجها المتن، كما تجلت في العُنوان الفرعي(قصة حب نبت في الأرض و أينع في السماء).

وستحاول(الدراسة) الوقوف على دلالات العتبات النصية للعمل المدروس، وبيان علاقتها بالنص؛ لتخلص إلى أن العتبات النصية لها دور في فهم النص، فغالبا ما تختزل معنى النص، وتقدم صورة عن انسجامه (النص)، وذلك من حيث ارتباط مضمون النص بعتباته.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، قصة مَمُو زين؛ العتبة؛ النص؛ القصة؛ الدلالة؛ الترابط.

[1] المركز الجامعي نور البشير البيض الجزائر/ قسم الآداب واللغات، atoufik841@gmail.com

مقدمة البحث:

نال العُنوان، منذ القديم، مكانة لا يستهان بها في قراءة العمل الأدبي، ودأب النقاد المحدثون على إيلائه هذه الأهمية، فأكدوا على المعونة التي يقدمها(العُنوان) للقارئ، من حيث إنه يختزل العمل الأدبي (النص) أحيانا، وينسجم معه أحيانا أخرى.

وتحظى لوحة الغلاف هي الأخرى بقيمة، حتى وإن اختلف الدارسون بشأن المتدخِّل في تصميمها(المؤلف أو الناشر)، فيقوم عمل القارئ على قراءة الصورة أو الصور التي تحويها، والانطلاق من الألوان ونوع الخط أو الخطوط الموظفة فيها.

وأضحت عتبة الإهداء تقليدا في الأعمال الإبداعية والعلمية(الرسائل والمذكرات)، وتبوأت منزلة في التشكيل النصي، ذلك أنها تحمل دلالات نفسية واجتماعية وحضارية يحاول محللو الخطاب الوقوف عليها والإفادة منها.

مشكلة البحث:

تتبدى مشكلة البحث من خلال وجهات نظر الدارسين المتباينة بشأن العتبات النصية، فهناك من ذهب إلى أنه ليس بالضرورة أن تكون للعُنوان علاقة بالنص، وبالمقابل ذهب آخرون إلى أن العُنوان نواة للنص، وأن النص تمطيط للعُنوان، ويضاف إلى هذا الاختلاف بشأن المتدخِّل في تصميم الإهداء، كما تقدم، الأمر الذي يطرح مسألة ملاءمته(الإهداء) للنص، وستحاول الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

-ما مدى تطابق العتبات النصية لقصة "مَمُو زين" مع النص؟

-هل يمكن وصول المتلقي إلى هوية هذا النص من خلال عتباته؟

-أَمِنْ مسوغات لسانية ودلالية تحقق الترابط النصي في المتن السردي؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية الدراسة في أن عملية قراءة النصوص وتأويلها صارت لا تهمل أي جزء من الأجزاء المحيطة بالنص، سواء أكانت هذه الأجزاء ثابتة(لا يخلو منها أي نص كعتبة العنوان مثلا) أم متغيرة (موجودة في نصوص ومنعدمة في آخر ى كعتبة الإهداء)، مع إيمان القراء أن تلك الأجزاء لها دورها الفعال في الممارسة النقدية.

أهداف البحث:

تروم الدراسة بيان علاقة العتبات النصية بمحتوى النص، والكشف عن الدلالات المضمرة ومعيار ملاءمتها للمحتوى، ودورها في تحديد هوية النص.

وسيقوم الحديث في هذه الدراسة على أربعة محاور: يتعلق الأول بالترجمة الأدبية وخصائصها، ثم يُعنى الثاني بمؤلِف(قصة مَمُو زين)، ثم مترجمها إلى العربية، ثم التعريف الموجز بالعمل المدروس(قصة مَمُو زين) كما يُعنى الثالث بدراسة لوحة الغلاف وعتبة العنوان، ثم عتبة الإهداء، وأما الرابع ففيه مسوغات لسانية ودلالية تحقق الترابط النصي في المتن السردي وانسجاما مع عتباته، ثم خاتمة.

الترجمة الأدبية وخصائصها:

حملا على ما جاء في كتاب الإمتاع والمؤانسة من أن «الكلام على الكلام صعب» (Al-Tawhidi, 2011, p. 249) ، يمكن القول بصعوبة الحديث عن الترجمة عموما، وعن النص المدروس خصوصا؛ فصعوبة الحديث عن النص المدروس تكمن في نقله من لغة إلى لغة(من الكردية إلى العربية)، هذا من جهة، ونقله من فن إلى فن (من الشعر إلى السرد) من جهة أخرى، فالمعهود أن ترجمة النثر أهون من ترجمة معاني القرآن الكريم والشعر، ومعلوم، أيضا، أن للشعر سمات خاصة، كما للسرد سمات خاصة، ويستلزم الجهدان(النقل من لغة إلى اللغة ومن فن إلى فن) توافر عدة كفاءات(معرفية، إبداعية، لغوية).

ويجد المتتبع أن مسألة/ قضية الترجمة تطرح عدة إشكالات منها: هل الترجمة فن أم علم؟ وإشكالية رفض اعتبار الترجمة تابعة للسانيات، وإشكالية "النوعية" في الترجمة(ماذا يجب أن نُترجِم؟)، والمراد هاهنا بالنوعية ضابط الأمانة في الترجمة، (Monan, 2000, pp. 98,99,100,101)، ولعل هذا الضابط يتأسس على ما جاء ذكره من توافر عدة كفاءات لدى المترجِم.

ولا يخفى علينا ما كان للترجمة في رفد الحضارة العربية والإسلامية فـ« أهم قناة تعتمده المثاقفة هي الترجمة، والتي هي نقل الآثار والمؤلفات من مجتمع لآخر » (Belaid, 2004, p. 10)، ويفترض هذا القول التساؤل عن ضرورات النقل وكيفيته، وهذا ما يتجلى في قول علي القاسمي« الترجمة ضرورة حضارية ونشاط فكري وعملية لغوية، يحتمها الاحتكاك بين شعوب ذات ألسنة متباينة، سواء أكان هذا الاحتكاك مقصودا لذاته أو حاصلا عرضا، وسواء أكان مباشرا كما في الحروب والهجرات والاستعمار، أو غير مباشر كالذي يتم عبر وسائل الإعلام والاتصال». (Al-Kasimi, 2012, pp. 9-45)

فالقول يبرز الدور الريادي للترجمة باعتبارها فعلا حضاريا تمليه ظروف حضارية، وتتجلى الإنتاجية فيه من حيث إنه نشاط فكري يروم نقل معرفة، الأمر الذي يستوجب معارف متعددة، ويُستشف هذا من تقديمه للترجمة باعتبارها نشاطا فكريا على كونها كذلك عملية لغوية، وهذا ما عبّر عنه صراحة وهو يتحدث عن ترقية الترجمة، والترجمة المؤثرة قائلا: «وتتطلب عملية ترقية الترجمة وتحويلها من مجرد عملية لغوية شكلية إلى عملية حضارية عواملَ ووسائل يجب السعي إلى إيجادها بوعي وإدراك مسبقين، لكي تكون هذه الترجمة مؤثرة في تأويل المعرفة المنقولة وتأصيلها وتيسير الهجرة الحقيقية للأفكار والمناهج والأساليب إلى المجتمع المتلقي» (Al-Kasimi, 2012, pp. 9-45)

إن الحديث عن الترجمة الأدبية يُنظر إليه من عدّة جوانب هي: النص الأصلي، والنص المترجَم، والمؤلِف، والمترجِم، والعُدّة(المعرفية، النقدية، الإبداعية، اللغوية)، والمترجَم له، واللغة الأصلية، واللغة الهدف، وتحيلنا هذه الجوانب على العلاقات التي تربط المترجِم ببعضها، نحو: علاقة المترجِم بالمؤلف، وعلاقة المترجِم باللغة الأصلية(المصدر) واللغة الهدف، وعلاقة المترجِم بالنص وسياقاته، وعلاقة المترجِم بالمتلقي أو المجتمع المترجَم له، وكذا علاقة النص الأصلي بالنص المترجَم. وجدير بالذكر أن الدارسين بحثوا هذه العلاقات، تصريحا أو تلميحا، وتباينت وجهات نظرهم في ذلك.

ومن تلك الدراسات نذكر: "الترجمة: أدواتها ومفاهيمها وشروطها" لهيثم الناهي (Al-Nahi, 2012, pp. 4-6) و" علاقة المؤلف بالمترجم: علاقة الحماة بالكنَّة" لزينب جابر (Jaber, 2013, pp. 178-183)، و"الترجمة وسياقاتها اللغوية" حوار مع الدكتور بسام بركة. (Baraka, 2013, pp. 197-205)، وبُعدا عن تكرار ما جاء فيها من أفكار تتعلق بتلك العلاقات، تقتصر الدراسة على ما يعنى بالترجمة الأدبية فقط، فقد أوردت "زينب جابر" أن ترجمة الشعر عصية بما نصه: « وغالبا ما يرفض المؤلف ولاسيما المؤلف أو الكاتب الأدبي، وبوجه أدق الشاعر، الترجمة لاعتقاده أن الشعر عصي على الترجمة»، (Jaber, 2013, p. 180) ، وفي سياق آخر، أوردت أن «المترجِم، ولاسيما المترجِم الأدبي، هو شريك في الإبداع، وإن كان بعض الشعراء لا يحلو لهم خلع هذه الصفة عليه، وهو يمتلك شأنه شأن الشاعر المؤلف، ملكة التعبير الأدبي... ». (Jaber, 2013, p. 182) .

وأكد هذا الرأي "بسام بركة" في حديث له عن اتجاهات الترجمة(الترجمة الحرفية المباشرة و نظرية المعنى في الترجمة) بقوله: «النظريتان في رأيي تكوّنان طرفين على المترجِم أن يتموضع في وسطهما، مع الميل إلى هذا الطرف أو ذاك وفق ظروف ترجمته، فإذا أخذنا مثلا ترجمة الشعر، يكون للمترجم فيها الشيء الكثير من الحرية والتدخل الشخصي بل وحتى الإبداع الذاتي، أما الترجمة العلمية، فتغلب عليها الدقة والحرفية في النقل». (Baraka, 2013, p. 199)

وإجمالا، فالترجمة الأدبية، أيا كان شكلها، عملية إبداعية لغوية، يُفترض فيها أن تكون نوعية، وتُظهر جودتها وفاعليتها(تأثير النص المترجَم) وملاءمتها(للسياقات المختلفة المحيطة بالنص) قدرة المترجِم، ولعل هذا يتجلى في جهود بعض المترجمين نحو: ترجمة "نقولا فياض" لشعر"ألفونس لامارتين" وترجمة "موريس أبو ناضر " لشعر" بول فرلين"، (مجلة العربية والترجمة)،وفي النموذج الفريد "قصة مَمُو زين"؛ النص المتخذ مجالا للدراسة.

ترجمة مؤلِف (قصة مَمُوزين):

هو أحمد بن إلياس بن رستم الملقب بـ" خاني" شاعر وأديب كردي، صاحب الملحمة الشعرية "مم و زين" و "مي آلان"، ويعد واحدا من كبار الأدباء الذين أنجبتهم الأمة الكردية، ولد في مدينة بايزيد الواقعة في كردستان تركيا سنة 1061هـ – 1650م، تلقى علومه الابتدائية في الكتاتيب والجوامع على أيدي شيوخ زمانه، ثم في المدارس التي كانت متوفرة آنذاك في المدن الكبيرة, مثل تبريز وبدليس، ظهرت فيه علامات النبوغ مبكرا، زار مدنا كثيرة مثل إسطنبول ودمشق، وزار مصر أيضا ،وقد شغل الشاعر منصب الإنشاء في ديوان الأمير محمد(الذي كان من أقاربه) في بايزيد في مرحلة مبكرة من شبابه, إلى جانب اشتغاله بالإمامة والتدريس في مسجد بايزيد الذي يسمى الآن مسجد المرادية.

وكان خاني يتقن عدة لغات كالعربية الفارسية والتركية، بالإضافة إلى الكردية لغته الأم، وكانت اللغات التركية والفارسية والعربية بالإضافة إلى اللغة الكردية هي اللغات السائدة في المنطقة، فانكب خاني عليها جميعا، وعرف معانيها ثم التفت إلى الأطفال فوضع قاموسه الكردي - العربي الذي أسماه (الربيع

الجديد للصغار) عام (1094 هـ – 1682 م)؛ لتسهيل عملية التعلم وتذليل المصاعب لهم، توفي في مسقط رأسه بمدينة بايزيد سنة 1707 م. (Foulabook، 2021)

ترجمة مترجِم (قصة مَمُوزين):

هو الشيخ محمد سعيد رمضان البوطي المولود عام 1347هـ- 1929م في قرية "جيلَكَا" التابعة لجزيرة ابن عمر المعروفة بجزيرة بوطان، التحق في بداية تعليمه بالمدرسة الابتدائية في منطقة "ساروجة"، ولم يقتصر في تلقيه للعلم على جهد المدرسة فقط، فقد كان لوالده" العلامة ملا رمضان البوطي" الدور الأبرز في توجيهه أيضا، توفيت والدته وله من العمر ثلاثة عشر عاما، فتزوج والده من زوجة أخرى، من أسرة تركية فاضلة، فكانت سببا في إلمامه باللغة التركية، بالإضافة إلى اللغة الكردية والعربية.

التحق، بعد انقضاء المرحلة الابتدائية، بجامع "منجك "عند الشيخ حسن حبنكه الميداني، تقدم للخَطابة وصعد المنبر في سن متقدم، وكان لإكثاره من تلاوة القرآن الكريم، آنذاك، الدور البارز في اهتماماته الأدبية وتمتعه بالسليقة العربية، والبلاغة التي تجلت في أحاديثه وكتاباته.

كان، خلال تلك الفترة، مولعا بقراءة الكتب الأدبية لأدباء معاصرين وغابرين مثل: مصطفى صادق الرافعي، والجاحظ، والعقاد والمازني، إضافة إلى مقامات الحريري، وفي عام 1952م ظهرت أولى أعماله، وهي مقالة بعنوان أمام المرآة، نشرتها له مجلة التمدن الإسلامي، ثم تبعتها في المجلة ذاتها مقالات أخرى، لكن باكورة أعماله الأدبية هي قصة ترجمها من اللغة الكردية، وهي المعروفة باسمها الكردي "مَمُو زين".

أتم دراسته في معهد التوجيه الإسلامي عام 1953 م، وذهب إلى القاهرة لاستكمال دراسته الجامعية في الأزهر في عام 1954م، استشهد رحمه الله تعالى سنة 2013، مخلفا مؤلفات عدة، ناهزت الخمسين مؤلفا. (Naseem Al-Sham, 2021)

التعريف الموجز بالعمل المدروس:

"مَمُو زين"(قصة حب نبت في الأرض و أينع في السماء)، قصة أدبية فنية، صاغ أحداثها شعرا الشاعر الكردي أحمد الخاني المتوفى عام 1118هـ/1707م، وهو أحد علماء الأكراد الذين برعوا في علوم الفقه و الفلسفة و التصوف و الأدب، و كان من آثاره ديوان شعر باللغة الكردية، دوّن فيه أحداث هذه القصة. (Khani, 2007, p. 8)

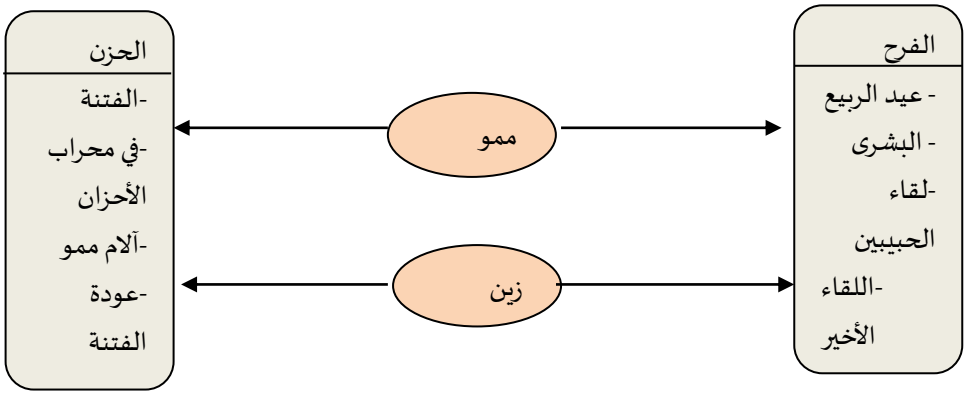
عرّبها(القصة) العالِم بالعربية و الكردية الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي رحمه الله، وتعد (القصة) باكورة أعماله، أخرجها للقراء عام 1958م، وبعد ذلك لم يجد دافعا لإعادة طبعها إلى أن صار مضطرا لذلك، بعد أن استغلها أحدهم، ونسبها إلى نفسه كما هي: أسلوبا و مضمونا، مغيرا عنوانها بـ (لماذا يبكي الربيع؟) (Khani, 2007, p. 7)

ولقد عاش مترجم هذا العمل(محمد سعيد رمضان البوطي) معاناة هذه القصة وتأثر بها أيما تأثر، فبذل كل ما يملك من طاقة بيانية لصقلها وإبراز ما فيها من عمق المأساة وحرارة الوجدان، (Khani, 2007, p. 8) ومما يظهر معاناته قوله في مقدمة العمل « أما الآن فأقدم إليك الفاجعة التاريخية المسماة (مَمُو زين) بعد أن كسوتها بردا سائغا من لغة السحر و البيان – لغة البيان الإلهي المعجز – و بعد أن أنفقت في

كتابتها من الدموع قدر الذي استهلكته من المداد »، (Khani, 2007, p. 10) ثم بين غايته، و هي غاية الأدب السامية قائلا: «...لا لأني أجهل أو أنكر دور الأدب الإنساني السامي في المجتمع الإسلامي، وفي حجز الشباب عن المستنقعات الأدبية الآسنة، بل إنني أول من اعترف للأدب الأصيل بدوره الايجابي العظيم (...) ويشارك في إيجاد أدب إسلامي رفيع يخدم الأخلاق الفاضلة ولا يشينها، بل ويقدم للشباب غذاء فطريا سليما من الزاد العاطفي والوجداني، يروي غلته، ويحميه عن الانجذاب إلى مزالق الرذيلة ومهاوي الردى» (Khani, 2007, p. 9)

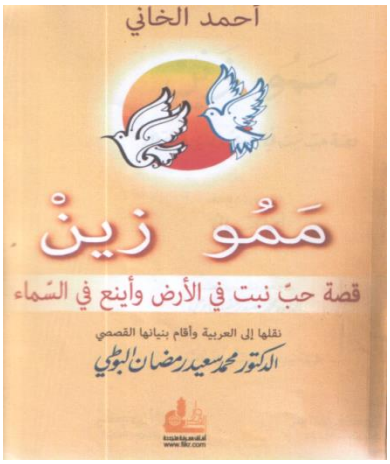
توزعت أحداث هذه القصة على ثلاثة وعشرين فصلا، وإهداء، ومقدمة عنونها بـ(في محراب الإلهام)، واختتمها بـ(خاتمة و اعتبار)، وإن التأمل في ملفوظات العناوين يطلعنا على عالمين متباينين؛ عالم الأفراح، وعالم الأتراح، وتكشف لنا عن شخصيتين تأرجحتا بين الفرح تارة وبين الحزن تارة أخرى، وهما شخصيتا كل من (مَمُو) و (زين)، وشخصيات أخرى حركت أحداث الفرح وأحداث الحزن.

ويمكن تجسيد هذه العناوين المتمايزة وحالة المحبوبين –مَمُو و زين- المتأرجحة بين الفرح والحزن في المخطط الآتي:



وتجدر الإشارة إلى أن البشرى في القصة مسّت كُلًّا من مَمُو وتاج الدين، إلا أنها مسّت تاج الدين بدرجة أكبر، فهو المقرب من السلطان، الأمر الذي جعله أول من يُقْدِم على خطبة أخت السلطان الكبرى (ستي)ليسعى بعد ذلك إلى تحقيق أمل صديقه (مَمُو)، ويُستشف أن اللقاء الأخير بين مَمُو و زين ومن وفد معها إلى الزنزانة كان مصدر ابتهاج لـ (مَمُو) الذي بلغ قمة الصفاء الروحي وتعلق بالسماء، وعاش نشوة منقطعة النظير وهو يعد أنفاسه الأخيرة، و في المقام نفسه كان انتقال روحه من الأرض إلى العلياء مصدر حزن و ألم لـ (زين) و من معها في الزنزانة.

لوحة الغلاف والعنوان:



جاء في كتاب العين أن«العُنوان: عُنوان الكتاب، وفيه ثلاث لغات: عَنْوَنْتُ، وعنّنْتُ وعَيَّنْتُ، وعنوان الكتاب مُشْتَقٌّ من المعنى، يقال، عني: عناني الأمر يَعْنيني عِناية فأنا مَعنيّ به، واعتنيت بأمره، وعنت أمور واعتنّت، أي: نزلت ووقعت»، (Al-Farahidi, 2003, pp. 242-243) وذكر ابن دريد أن «في العُنوان أَربع لُغَات يُقَال: عنونتُ الكتابَ وعلونتُه وعنّنتُه وعلينتُه» (Ibn Duraid Al-Azdi, 1987, p. 955)، و« تقول العرب: هو عُنوان الكتاب وعُنْيانُه، وقد مُعَنْوَنٌ، وعنَّنتُهُ تعنينا، وهو كتاب مُعَنَّنٌ »، (Ibn Qutayba, 1989, p. 27) وأورد معجم الدوحة التاريخي ما يلي: (Doha Historical Dictionary, 2021)

-العُنوان: التسمية.

-وعُنوان الشيء: الأثر الدال عليه.

-و عُنوان الكتاب: اسمه وظاهره.

وانطلاقا من تعريف بشرى البستاني للعنوان على أنه«رسالة لغوية تعرِّف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه»، (Rahim, 2010, p. 43) فالعتبات «سواء أكانت عنوانا أم لوح غلاف(...) تؤدي وظيفة جمالية تأثيرية في النص الإبداعي(المتن) أو أبلغ منه أحيانا أخراة»، (Khaladi, 2012, pp. 28-41) ويبدو من الوهلة الأولى أن العنوان الفرعي (قصة حب نبت في الأرض و أينع في السماء) يدل على أن النص يعالج قضية اجتماعية، وللتأكد من هذا وتحقيق أهداف الدراسة(بيان مدى انسجام العنوان مع المضمون) يأتي طرح التساؤلات التالية:

1- أيُّ غايات دلالية وجمالية من صياغة العنوان: "مَمُو زين"، وما موقف المتلقي منها؟

2-لِمَ ضمّت لوحة الغلاف صورة طائرين اثنين؟

3-لِمَ جاء لون الطائرين أبيض، وطوق الأول بالأسود والآخر بالأزرق الفاتح ؟

3-ما دلالة الشمس التي جمعتهما ؟ ولمَ جاء لونهما أحمر لم يكتمل، و جاء الجزء الأعلى منها أخضر و دونه (الوسط) باللون الأصفر المخضر ؟

4- علامَ يدل اللون الأصفر المائل إلى الحمرة الذي طبع الغلاف ؟

5-لِمَ جاء ذكر مَمُو و زين في العنوان من دون غيرهما؟

6-لِمَ قدم اسم مَمُو على زين ؟

لوحة الغلاف قراءة في دلالة الطائرين ودلالة الشمس ودلالة الألوان.

الطائران في لوحة الغلاف يرمزان إلى الحبيبين اللذين سمت روحهما إلى السماء بعد أن تجرعا مرارة الحب في الأرض و احترقا بناره، ولم يذوقا رحيقه ولم يقطفا ثماره وجوهر الطائرين أبيض، والأبيض«رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل ((نعم)) في مقابل((لا)) الموجودة في الأسود» (Mukhtar Omar, 1997, p. 185) هو «اللون الدال على الجمال والطهر والبراءة والفرح، وهو اللون الذي يُتفاءل به...» (Khalil, 2002, p. 96) ولعل قارئ هذا العمل يجد هذه الصفات في كل من مَمَو و زين.

وجاء الطائران في الغلاف مختلفين في اللون والشكل، فلون الأول أسود ومنقاره طويل، وتقاسيم شكله مخالفة للطائر ذي اللون الأزرق، وفي هذا إشارة إلى اختلاف الجنسين، فالطائر الأسود رمز إلى مَمُو، وجوهره أبيض لكنه طوق بالأسود الذي يرمز إلى «الحزن والألم والموت، ويرمز إلى الخوف من المجهول والميل إلى التكتم»، (Mukhtar Omar, 1997, p. 186) والطائر الأزرق يرمز إلى زين، وجوهره أبيض لكنه طوق بالأزرق الفاتح، وهو الذي «يعكس الثقة والبراءة والشباب»، (Mukhtar Omar, 1997, p. 183) والطائر الأزرق تابع للطائر الأسود، وقد أضاءت حياتهما شمس المحبة التي لم يكتمل احمرارها، فاللون الأحمر الذي« تعددت دلالته في التراث الشعبي، وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا؛ إذ ارتبط بأشياء بعضها يثير البهجة والانشراح، وبعضها الآخر يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر،(....) ومن ارتباطه بالذهب والياقوت والورد استعمل رمزا للجمال»، (Mukhtar Omar, 1997, p. 211) فمرارة الحب جعلت حياتهما مشقة وشدة، وتوسط هذه الشمس اللون الأصفر المخضر الذي يدل على« المرض و السقم»، (Mukhtar Omar, 1997, p. 184) و كأنه يعكس المرض والسقم الذي عاناه مَمُو و زين من المشقة، ليكتمل الجزء العلوي من الشمس باللون الأخضر الذي يمثل في العقيدة « الإخلاص والخلود والتأمل الروحي، ولارتباطه بالحقول والحدائق والأشجار ارتبط بالنعيم والجنة في الآخرة»، (Mukhtar Omar, 1997, p. 164) وكأنه طموح يؤرق الطائرين/ المحبوبين بعد المشقة والسقم الذي كابداه، وانبثق من هذه الشمس لون أبيض حوّطها، واللون الأبيض، كما تقدم، رمز الطهر والنقاء والصفاء والصدق، وهو، كما قال "ليوناردو دافينشي"،« أول الألوان البسيطة، ويمثل الضوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية [أي] لون ». (Mukhtar Omar, 1997, p. 111)

دلالة اللون الأصفر المائل إلى الحمرة:

لا يأخذ اللون الأصفر المائل إلى الحمرة الطاغي على صفحة الغلاف، في الغالب، «إيحاءات ثابتة، فهو يستمد دلالته من لون الذهب تارة، ومن لون النحاس تارة أخرى، كما يستمدها أحيانا من صفرة الشمس عند المغيب، وأحيانا يستمدها من بعض الثمار مثل الليمون والتفاح، والطيب مثل الزعفران، والصبغ مثل الورس، وفي أحيان أخرى يستمدها من النبات الذابل حين يجف، فيميل لونه إلى الاصفرار»، (Mukhtar Omar, 1997, p. 214) ومن استخداماته «الذبول والنحول والخوف»، (Mukhtar Omar, 1997, p. 215) وأغلب هذه الدلالات يلفيها القارئ لهذا العمل ماثلة في كل من مَمُو و زين.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

دلالة ذكر مَمُو وزين في العنوان:

يمكن القول بأن الذي يفسر تخصيص مَمُو وزين بذكرهما في العنوان، بل اتخاذ اسمهما عنوانا للقصة هو حجم المعاناة التي عرضا لها، فـ« هما ضحيتا نار الحب والغرام،(...) لم يرحمهما أحد بنار الوصل والإسعاد». (Khani, 2007, p. 12) فبالرغم من أن تاج الدين صديق مَمُو و ستي أخت (زين) هما أيضا كانا ضحيتين للحب والغرام، بيد أنهما حظيا بمرادهما، وتحققت سعادتهما، فجاء هذا العمل ليزيح «للناس الحجاب عن قلب تلك البريئة الطاهرة طهارة المزن بين السحاب . تلك التي أذابها الشقاء واعتصرتها يد الظلم كما تعتصر الوردة الناعمة في كف غليظة قاسية ...» (Khani, 2007, pp. 12-13) هنا تتجلى مقصدية العنوان الذي ليخلد اسميْ الضحيتين، ويؤيد هذا قول الكاتب: «ثم أرفعهما إلى أوج التاريخ فيخلدهما، وليخلد زفراتهما مدى الدهر والحياة، ثم ليمر من أمامهما كل مستعرض وناظر، فليبك أناس حرمانهما واحتراقهما وليفتتن آخرون بلطف زين وجمالها» (Khani, 2007, p. 13)

يضاف إلى هذا أن زين، كما تقدم، أحد أختي الأمير زين الدين؛ الكبرى اسمها (سيتي)، والصغرى هي (زين)؛ وهي اسم على مسمى كما جاء في وصف الكاتب لها«فقد كانت هي وحدها البرهان الدال على أن اليد الإلهية قادرة على خلق الجمال والفتنة في مظهر أبدع من أختها وأسمى (...) كانت هيفاء، بضة ذات قوام رائع، قد ازدهر في بياضها الناصع حمرة اللهب، ذات عينين دعجاوين أودعهما الله كل آيات الفتك واللطف التي تتسامى على التعبير) (Khani, 2007, p. 16)

ولعل هذا الوصف الرائع هو ما يزيد من حجم المعاناة والمأساة لدى الكاتب والقارئ، ويبعث على أن تذكر زين في العُنوان، ومن بواعث ذكر (زين) في العنوان تفكيرها، وهي التي فاقت أختها بهاء وجمالا ونباهة،في حاجة المرأة للزواج وأن الجمال الخُلقي لا يكتمل إلا بجمال الزواج« لا وإنما ينبغي أن يتمم ذلك جمال الروح الحية وإشراقها...وليست هذه الروح إلا المرأة للرجل و العكس » (Khani, 2007, p. 20)

وتجلت نباهة زين ونجابتها في أنها هي من وجدت الحل في أن تبحث كل منهما عن شريك الحياة، وذلك بأن تغتنم مناسبة عيد الربيع وخروج أهل الجزيرة جميعا، فتخرجا في زي الرجال (Khani, 2007, p. 22)

وخُصّ مَمُو بالذكر في العُنوان من دون تاج الدين وهو الآخر مولوع؛ ذلك لأن تاج الدين استطاع أن يتغلب على آلامه في حين مَمُو لم يستطع، وفي هذا يقول الكاتب «أما تاج الدين فقد استطاع بذلك التغلب على آلامه، وأن ينشط ولو إلى حد ما من ذلك الإرهاق الذي كان يعانيه، وكأنما معظم آلامه تلك آتية من تعمي الأمر وغموضه عليه، وأما مَمُو فإن انقشاع الحقيقة بالنسبة إليه ما لبث أن أضرم جذوة ناره وزاد في دقات قلبه وكأنما كانت روحه قبل ذلك تائهة عن الطريق الذي اهتدت إليه» (Khani, 2007, p. 37) فقد بلغت آلامه إلى درجة أن «الاسم الوحيد الذي كان يردده [مَمُو] هو زين، و كان الشيء الوحيد المتنبه إليه هو الخاتم الذي في يده، فقد كان مرة يحملق فيه وأخرى يقبله، ويظل ضاما عليه شفتيه» (Khani, 2007, p. 39)

وبهذه الآلام كان مَمُو أول من بادر الطبيبة السائحة قبل أن يجيبها تاج الدين قائلا:«ما هي أشد أنواع هذه الأمراض أيتها الخالة! (...) تنهدت بعمق وقالت له : أشد أنواع هذه الأمراض يا بني نوع لأذاقك الله إياه يسري

من الألحاظ ...»، (Khani, 2007, p. 54)وما إن أكملت الوصف لم يعد يملك دموعه، ثم إنها عندما أخبرته (العجوز/الطبيبة) بالقصة « لم يستطع مَمُو أن يثبت بأعصابه أمامها؛ فهوى كطفل صغير إلى أحضان العجوز يقبل أذيالها ويتشبث بأطرافها دون أن يملك رشدا. بينما ظل تاج الدين فترة من الوقت مشدوها يحملق في العجوز ...» (Khani, 2007, p. 56)

وتفرد مَمُو، أيضا، ساعة أن طلبت العجوز منهما الخاتمين لتعود بهما لصاحبتهما، تجنبا لافتضاح الأمر؛كان الرد أن « تهللت أسارير تاج الدين وقام فأعطاها خاتم ستي الذي كان معه بعد أن عرّفها باسمه وشأنه .. أما مَمُو فإنه أطرق قليلا ثم قال للعجوز: لعلك يا سيدتي تعذريني إذا قلت أنه ليس بوسعي إعطاء هذا الذي تريدين .. ولعلك تصدقين إذا حلفت لك بأن هذا الخاتم الذي عندي هو اليوم بقية روحي التي تخفق بين جنبي! ومن ذا الذي يستطيع أن يعمد إلى روحه فينتزعها...» (Khani, 2007, p. 57)

دلالة تقديم اسم مَمُو على زين في العنوان:

يظهر في لوحة الغلاف أن الطائر الأسود الذي يشير إلى "مَمُو" متقدم على الطائر الذي يشير إلى "زين"، وبهذا تتشاكل الصورة مع عنوان القصة،الذي تقدم فيه اسم "مَمُو" على "زين" مشكلان اسما ممزوجا إشارة إلى روحيهما الممزوجتين، فالقارئ لا يستطيع في الوهلة الأولى أن يدرك المقصود بـ"مَمُو زين"، ولا أن يدرك أن "مَمُو" فاعل أول و"زين" فاعل ثان، إلا بعد أن يقرأ العمل أوجزءا منه على الأقل.

ويُستشف من تقدم الطائر الأسود الذي يشير إلى"مَمُو"، وكذا تقدم "مَمُو" على "زين" في العنوان تقديم قوامة الرجل على المرأة، فالله تبارك وتعالى يقول: ((الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ))[النساء:34]، ولهذا التقديم مايبرره في العمل الإبداعي، فقد تقدم انتقال روح "مَمُو" إلى بارئها، وسُموها إلى الملكوت الأعلى على انتقال روح "زين"، فحُق أن تكون تابعة لا متبوعة، وهنا يتجلى انسجام الصورة والعنوان والنص، وهذا ما يمثله قول "مَمُو"لـ"زين" وهو في زنزانته التي وضعه فيها "الأمير زين الدين" أخو الأميرة "زين" حيث قال : « لا ...أنا لا أذهب إلى أي أمير ، و لا أقف بباب أي حاكم أو وزير أنا لا أكون غلاما لأي عبد أوأسير. من هو هذا الأمير الذي لا يملك حياته، ولا يستطيع أن يدفع عن نفسه الفناء، أو يضمن لعرشه البقاء أنا لا تغريني الشعبذة الكاذبة ولا يبهرني الخيال الفاني، لقد انطلقنا إلى مولى السادة والعبيد، واستقبلنا رحاب سلطان الحكام والأمراء إنه السلطان الذي لا يفرق عدله بين غني وفقير وأمير وحقير،إنه مولى القلوب الكسيرة وولي النفوس الحزينة لقد عقد بيننا بيمين لطفه، وأقام أفراحنا في رحاب قدسه.فمعاذ الله أن نهبط اليوم إلى أكواخ الفناء، أو نولي وجهنا شطر العبيد والأمراء، فمعاذ الله أن نقيم عرسا إلا في تلك الرحاب التي تنتظرنا، و حاشا أن يجمعنا إلا مولى قلوبنا و خالق أروحنا.

ها هو ذا... لقد زيّن من أجلنا جنان رضوانه. و جمع لنا في جنباتها الحور والغلمان وأتم لنا في سائر في سائر جهاتها كل أسباب الصفو و السعادة . لقد وصلت إلينا دعوتهم منذ حين... وإنهم اليوم لينتظرون قدومنا، ويستعدون للقائنا، إن هناك في الميعاد الأكبر بيننا ... هناك سيقدم لنا المولى بيد عدله كأس سعادتنا، و سيبارك لنا في ظل رحمته رحيق حبنا، وسيسعدنا إذ ذاك مجتمعين برؤية وجهه ... سينسينا ما ذقناه من أوصاب هذه الدنيا وآلامها، و سيمسح عن وجهينا قتام الدموع والزفرات وسيجبر كسرنا، ويمحو

بؤسنا(...) وهناك سكت وأغمض عينيه وكأنما يسرع فيطير من قفصه ذلك الطائر الأهوج الصغير الذي لا يفتأ مضطربا يترامى بجناحيه في جنباته، إذ تمتد يد نحو بابه المغلق فتفتحه، أسرعت تلك الروح مغادرة ذلك القفص العظمى الذي طالما ظلت معذبة فيه، وانطلقت تعلو إلى عليائها ... وكأن لم يكن شيء،فانقلبت تلك الزنزانة إلى مأتم يتعالى فيه النحيب والعويل، وارتمت زين على أرض ذلك المكان، وقد خارت كل قواها...»، (Khani, 2007, pp. 179-180) ومن خلال هذا النص نستخلص ما يلي:

- عمق مأساة الحب الذي نبت في الأرض و أينع في السماء.
- سبق انتقال روح "مَمُو" إلى الملكوت الأعلى على روح "زين".
- تناغم الصورة وتشاكلها مع تشبيه الكاتب لروح "مَمُو" بالطائر الأهوج.

ومن خلال هذه الاستنتاجات الثلاثة تتجلى أيضا براعة الانسجام الحاصل بين الصورة والعنوان والنص.

ويجد القارئ المتمعن أن الطائرين المحلقين في سماء الآلام و الآمال يتشاكلان مع طائر الفراشة، بيد أنهما يتباينان في الدافع وفي الهدف، فقد جاء في القصة على لسان "زين" وهي تلمح،خلال إطراقتها، فراشات تحوم حول الشموع، ناظرة إليها بعينين زائغتين بالدمع قائلة: « أيها الطائر الهارب من عش الفراق والبلبل المولع بأزاهير اللهب، أيها الحجة الصائبة على المدعي الكاذب، والباذل روحه رخيصة في شجاعة وشوق – قل لي ألا يدركك الملال ساعة من هذا الدوران ألا تشعر بتعب من هذا السعي المرتعش الدائب حول هذا المطاف؟ ولكن أسفا ...أسفا أن يقارن المتجه نحو الموت برزانة وجأش بذلك الذي يسعى إليه في ضجر مرتعش.كان عليك أن تعلم أن هذا الهلع في السعي مظهر الجزع المعيب، وأن ارتعاشك الدائب طيش لا ينبغي، وأن تعجلك الفناء قبل أن ينضج منك الجسم بشوقه إنما هو تخلص من الصبر وآلامه. هلا قعدت تصبر مثلي، إلى أن يذوب الجسم في بوتقة الحشا، وتتلاشى المادة في ضرام الروح؟ إذا لبدلت منك هذه الحقيقة الأرضية بروح القدس والخلود، ولعادت روحا صافية في كأس شفافة من النور. و إذا لأمكنك أن تعانق هذا اللهب من دون احتراق وأن تتقلب في جنباته من غير اكتواء ». (Khani, 2007, pp. 100-101)

فصورة الطائرين وفعل الطيران منهما يشاكل طيران الفراش الدائر حول الشموع، ولكن يتبينان هدفا كما تقدمت الإشارة، فطائر يتجه إلى الموت برزانة وجأش، وطائر يسعى إليه في ضجر مرتعش، فبون شاسع بين طائر سعيه جزع، وارتعاشه الدائب طيش، وطائر تصبّر إلى أن ذاب الجسم في بوتقة الحشا، وتلاشت مادته في ضرام الروح إلى أن صارت روحا صافية في كأس شفافة من النور تعانق اللهيب من دون احتراق، وتقلب جنباته من غير اكتواء.

وتقدم عبارة (قصة حب نبت في الأرض وأينع في السماء)، وبالتباين النسبي الماثل فيها، نتيجة هذه القصة،أوبالأحرى تطلع القارئ على النهاية المأساوية لهذا الحب الذي نبت في الأرض ولم يينع فيها، فكأن الكاتب يريد أن يحصر انتظار القارئ بأن يطلعه على النتيجة مسبقا.

عتبة الإهداء:

يعد خطاب الإهداء عتبة من العتبات النصية، لها منزلتها النصية ورتبتها الخاصة داخل الهرم النصي، و«هذا الضرب من الخطاب لا يهمله تحليل الخطاب من منطلق أن الخطاب في تصور براون و يول هو الاستعمال العادي للغة؛ ولأنه يحمل قيما ثقافية واجتماعية ما ينبغي للسانيات الاجتماعية وبعض الاتجاهات السيميائية أن تدير له ظهرها»، (Youssef, 2001, p. 177) كما أن هذه العتبة لا تشكل نصا قائما بذاته ومستقلا عن النص العام الذي تتقدمه، فهي في الغالب خادمة له كما الشأن في هذا النص المدروس الذي يقطر إهداؤه أسى وحزنا. قال فيه صاحبه محمد سعيدرمضان البوطي:

-إلى كل قلب كُتب عليه أن يتجرع الحب علقما

-ولا يذوقه رحيقا

-وأن يحترق في ناره و لا يقطف مرة من ثماره

-أقدم هذه القصة

-عسى أن يجد فيها بردا من العزاء والسلوى.

فإذا أمعنا النظر وجدنا هذا الإهداء يتقاطع مع عبارة العنوان الفرعي(قصة حب نبت في الأرض و أينع في السماء)، ونلفيه يبرز البعد المأساوي للقصة التي تليه، و هذا ما توحي به بعض الألفاظ نحو : علقم ، يحترق ، ناره ، السلوى، و يمكن تقسيم هيكل هذا الإهداء إلى عشرة أجزاء:

1-إلى

2-كل

3-قلب

4-كُتب

5-أن يتجرع الحب علقما و لا يذوقه رحيقا

6-أن يحترق في ناره

7-و لا يقطف مرة من ثماره

8-أقدم

9-عسى

10-بردا من العزاء و السلوى

فالمتأمل لحرف الجر " إلى" يجد أن الكاتب درج على العادة، فاستهل إهداءه بشبه الجملة التي تبدأ بهذا الحرف، و في لفظة "كل" التي تدل على العموم تكاد تقفز إنسانية الكاتب وعاطفته الصادقة التي قدرت معنى الشعور الصادق والحب الخالص، فلم يستثن أحدا من إهدائه، ويظهر حسه المرهف بتقيده لفظة " كل" بلفظة "قلب"، إذ لم يقيدها بلفظ إنسان أو واحد مثلا، وهذه إشارة منه إلى مصدر العذاب والشجون والآلام، وتبرز لفظة "كُتب" قيمة دينية عقدية تتجلى في إيمانه المطلق بالقضاء و القدر.

وإلى جانب هذا، فقد تمظهرت المعاناة في العبارة المتباينة « أن يتجرع الحب علقما ولا يذوقه رحيقا »، "فالعلقم" مؤشر على قمة المرارة غير المستساغة، و"الرحيق" مؤشر على العذوبة المأمولة، وصيغة الفعل " يتجرع" مؤشر على التكلف، و في هذا كله تظهر المعاناة كما تظهر في الاحتراق بالنار وعدم القطف و لو مرة من ثمار الحب شيئا، ويُضاف إلى هذا فقد آثر الكاتب لفظة " أقدم " بدل "أهدي"، و هذا مؤشر منه إلى مقام هذا المحروم والمكلوم، فالمقام ليس مقام إهداء، بل هو مقام إشفاق ومواساة .

وفي قوله " عسى " إشارة إلى ترجيه بدل يقينه القاطع في أن تخفف هذه القصة من أوصاب أي مكلوم، و نلمس في لفظة " برد" - و ما تحمله من مؤشرات– عمق نيته في تخفيف الآلام كل محترق، ومن خلال ما تضمنته هذه العتبة من دلالات التضامن والتعاطف الإنساني يتجلى لنا أن الإهداء، بحق،« سلوك إنساني عام و مظهر حضاري خاص». (Youssef, 2001, p. 173)

المسوغات اللسانية والدلاليةالتي تحقق الترابط النصي في المتن السردي مع عتباته:

يمكن، إجمالا، حصر المسوغات اللسانية والدلاليةالتي تحقق الترابط النصي في المتن السردي مع عتباته في العنوان الرئيس(مَمُو زين)، والعنوان الفرعي(قصة حب نبت في الأرض وأينع في السماء)، وكذا صور ورسومات الغلاف، والألوان المستخدمة في تلك الصور والرسومات، وجودة اختيار ألفاظ عتبة الإهداء ومناسبتها للجو العام للعمل.

العنوان الرئيس:

لامراء أن الحديث عن العنوان باعتباره مسوّغا لسانيا ومظهرا من المظاهر التي تشهد لتحقق ترابط المتن مع العتبات، يقتضي الحديث عن صياغته، أو بالأحرى الحديث عن كيفية صياغته، واختيار الوحدات المناسبة في تلك الصياغة، وقد سبقت الإشارة إلى جملة من المحددات التي أظهرت ترابط العنوان الرئيس مع الصورة والمتن، وهي: تخصيص الذكر في العنوان(ذكر شخصيتيْ مَمُو وزين دون غيرهما)، وجاء بيان أن تخصيص ذكرهما في العنوان ملازم لخصوصية معاناتهما، وتقديم اسم "مَمُو" ملازم لتقدمه في كثير من الأمور، ومع ما في ذلك من فنية وتشويق، إلا أنه يمكن افتراض أن احتراز الكاتب حمله على دفع الإغراب عن العنوان الرئيس إلى الإعراب، بتذيله العنوان الرئيس بالعنوان الفرعي(قصة حب نبت في الأرض وأينع في السماء).

ويكمن، ههنا أيضا، ربط تخصيص ذكر مَمُو وزين من دون غيرهما في العنوان الرئيس، بتجلي صفة البطولة فيهما، وبالتالي اعتبارها مسوغا جماليا، فلقد عُدّت(البطولة)« الفكرة التي شغلت الإنسان منذ القديم، وقامت على السعي إلى إعادة النظام للكون، وأدت إلى البحث عن حالة من التوازن بين القوى المتعارضة فيه...»، (Bourayo, 2011, p. 90) وذهبت الدراسات إلى أن« مختلف الشعوب، على مر العصور، عرفت أدب البطولة، فظهرت ملحمات كثيرة، وسُمّيت الفترة التاريخية التي ظهر فيها أدب البطولة بعصر البطولة، ذلك أنه مثّل مرحلة مهمة في تطور المجتمع البشري، فهذه البطولة صارت تعبر عن استمرارية التغيير»، (Bourayo, 2011, pp. 92-93) وأشار عبد الحميد بورايو أيضا في سياق حديثه عن البطولة في المغازي المروية إلى أن« تحقيق البطولة فيها يعتمد، إلى جانب القوى البدنية للأبطال، على قواهم المعنوية،

فهي تقوم على شجاعة البطل المستمدة من عنصره العربي، وقوته الروحية المستمد من كونه يدافع عن الحق ويسعى لإقامة النظام...»، (Bourayo, 2011, p. 105) والذي يشهد أن البطليّة متحققة في القصة ما يلي:

-ارتباط القصة بفن الملحمة، فقد جاء في لوحة الغلاف الخلفية تعريف الناشر بأصل العمل بقوله: «....ملحمة شعرية صاغها شاعر يعد من أعظم شعراء الأكراد، وأول من ابتدع الشعر القصصي في الأدب الكردي ». (Khani, 2007)

-اتصاف مَمُو و زين بالقوة الروحية للبطل التي أكدتها بعض المقاطع التي تقدم ذكرها، نحو: :«ثم أرفعهما إلى أوج التاريخ فيخلدهما، وليخلد زفراتهما مدى الدهر والحياة، ثم ليمر من أمامهما كل مستعرض وناظر، فليبك أناس حرمانهما واحتراقهما وليفتتن آخرون بلطف زين وجمالها»، (Khani, 2007, p. 13) وقول مَمُو «لا ...أنا لا أذهب إلى أي أمير ، و لا أقف بباب أي حاكم أو وزير أنا لا أكون غلاما لأي عبد أو أسير. من هو هذا الأمير الذي لا يملك حياته، ولا يستطيع أن يدفع عن نفسه الفناء، أو يضمن لعرشه البقاء أنا لا تغريني الشعبذة الكاذبة ولا يبهرني الخيال الفاني، لقد انطلقنا إلى مولى السادة والعبيد، واستقبلنا رحاب سلطان الحكام والأمراء إنه السلطان الذي لا يفرق عدله بين غني وفقير وأمير وحقير، إنه مولى القلوب الكسيرة وولي النفوس الحزينة لقد عقد بيننا بيمين لطفه، وأقام أفراحنا في رحاب قدسه. فمعاذ الله أن نهبط اليوم إلى أكواخ الفناء، أو نولي وجهنا شطر العبيد والأمراء، فمعاذ الله أن نقيم عرسا إلا في تلك الرحاب التي تنتظرنا، و حاشا أن يجمعنا إلا مولى قلوبنا و خالق أروحنا.

ها هو ذا... لقد زيّن من أجلنا جنان رضوانه. و جمع لنا في جنباتها الحور والغلمان وأتم لنا في سائر في سائر جهاتها كل أسباب الصفو و السعادة .» (Khani, 2007, pp. 179-180)

وفي هذا يرى "محمد الأمين خلادي" أن «ثمة شعرية بادية على التعبير القصصي ببصمة بُوطِيقٍ رائعة؛ تقوم بتحويل الشعري إلى السردي وبمعية روح قاصة فقهية عالمة تنهل من معين التأثر بالإعجاز القصصي في القرآن الكريم، الذي يوجه البشرية نحو النموذج الإنساني وبناء الموقف الأدبي وصناعة الشخصية السردية في العمل الفني الماتع... ». (Khaladi", 2021)

العنوان الفرعي:

يعد العنوان الفرعي هو الآخر مسوغا لسانيا وخطابا له وظيفة تركيبية ودلالية وتداولية، ولقد اهتم به الدارسون، ومن أولئك" عبد اللطيف محفوظ" الذي عرض إلى آليات إنتاج العناوين الفرعية، مبينا، في النماذج التي درسها، أنها تتميز « بكونها إظهارات لذوات تتحدد تبعا للمؤولات السننية الأجناسية بوصفها ذواتا ناظمة(ساردة) وفاعلة »، (Mahfouz, 2009, p. 168) أما فيما يخص العمل المدروس، فظهر أن العنوان الفرعي أعلن عن القضية الاجتماعية التي يدور عليها المتن، ويمكن القول بأن هذا يتصل بالوظيفة الإغرائية للعنوان التي تؤكد علاقة الكاتب بالمتلقي، فباستناد الكاتب إلى هذا الإجراء، وباعتماده على هذه العلامة، يحمل المتلقي على الإقبال على مواصلة قراءة النص والتفاعل معه.

الرسومات والصور:

ارتبط الإنسان بالرسم والفن والصور منذ الفترة السابقة للفترة التاريخية، ويدل على هذا تلك الرسومات والنقوش الصخرية التي أرّخ بها لحياته، فهي « صحيفة تعرض حياة الأقوام الذين أنتجوها، وأهميتها التاريخية لا تقل عن الأدوات الحجرية والصناعة العظمية والفخار...»، (Ghanem, 2011, p. 145) أوهي « كتابة تصويرية، ينطلق منها الباحثون في قراءة الجوانب الدينية والتنظيمات الاجتماعية والاقتصادية التي كان يتبعها سكان تلك المناطق خلال تلك الفترة»، (Ghanem, 2011, p. 145) ونالت الصورة بعد ذلك قيمة أخذتها من قيمة العُملة النقدية التي وُضعت عليها؛ فقد حملت العُملة النقدية إلى زمن غير بعيد صورة الأمراء والسلاطين وصورا لها دلالات تاريخية نحو: الحيوانات والسنبلة وغيرها. وتحظى الصورة اليوم بقدر كبير في حياة الناس، فهي مطلوبة في تخليد الذكريات(الميلاد، الزفاف، النجاح...)، ومطلوبة في الوثائق الرسمية(بطاقة التعريف، رخصة السياقة، جواز السفر...)، وهي بذلك ترتبط بواقعة أو وثيقة تعد دليلا على الارتباط بأسرة أو مستوى أو وطن أو خبرة وكفاءة، والصورة، أيضا، مطلوبة في العملية التعليمية، فهي ترافق المكتوب غالبا، وتساعد على قراءته، كما هي حاضرة في الأعمال الأدبية، وتعد جزءا منها، وتختزلها في الغالب الأعم، وهذا ما يؤكده محمد الأمين خلادي بقوله: «ولما كانت الآثار الأدبية والبيان الأدبي شعرا ونثرا قائمة أصالة على أسس الصورة الفنية/الأدبية/ البلاغية/ الشعرية/ النثرية/ الروائية/ الجمالية/...، فليس غريبا أن تتوالج الرسالة اللغوية والأدبية مع الرسالة الصورية.» (Khaladi, 2012, pp. 28-41)، وبهذا تغدو الصورة مسوّغا دلاليا وجماليا لها دورها وفاعليتها في عملية القراءة، وقد تقدم بيان ما جاء في لوحة الغلاف من صور(الطائر الأسود، والطائر الأزرق...) وتفسير علاقة ذلك بالعنوان والمتن.

الألوان المستخدمة في رسومات الغلاف وصوره:

جاء في مقدمة كتاب "اللغة واللون" أن اللون عنصر من أهم عناصر الجمال، وهو جزء من العالم المحيط بنا، وأننا ننفق على النواحي الجمالية مقدار أو أضعاف ما ننفق على باقي شؤوننا، ولذلك كان محل اهتمام الدارسين والمفكرين (الفنان، الكيميائي، علم اللغة، عالم النفس، والطبيعة) على اختلاف ثقافاتهم. (Mukhtar Omar, 1997, p. 13) وقد تبين سلفا ما كان للون من ارتباط بالموضوع، وذلك حسب السياقات المختلفة، فسياق الحزن والكآبة رافقه سواد، وسياق الحديث عن الجمال والبراءة والطهر اقتضى بياضا، واستدعت مظاهر المشقة والشدة والخطر حمرة، واقتضى التأمل الروحي خضرة، ودل الاخضرار والاصفرار على الذبول والنحول.

اختيار ألفاظ عتبة الإهداء ومناسبتها للجو العام للعمل:

تجلى هذا، كما سبق، في الألفاظ المتضامة في الإهداء، فقد جاءت في أغلبها خادمة للقضية الاجتماعية والبعد الإنساني، عاكسة للإيمان القلبي والتسليم المطلق بالقدر، فقد تضامن الكاتب من خلالها مع كل محب محترق محروم تجرع المرارة، وفق معمارية استهلها الكاتب بإلقاء(إلى...)، ثم إفصاح عن

إحساس بالآخر (يتجرع الحب علقما...ولا يذوقه رحيقا...وأن يحترق في ناره و لا يقطف مرة من ثماره)، ثم المبالغة في الإلقاء (أقدم)، ثم رجاء (عسى ...).

خاتمة:

حاولت هذه الدراسة مقاربة نص مترجِم من اللغة الكردية إلى العربية؛ منقول من فن(الشعر) إلى فن مختلف(السرد)، وراهنت على مصداقية فرضية تطابق(ارتباط) العتبات بالمتن، فعرضت، في سبيل معالجة ذلك، إلى الترجمة الأدبية وخصائصها، ثم ترجمة المؤلف الشيخ الشاعر العالم أحمد الخاني، ثم ترجمة الشيخ الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي مترجِم النص، والذي يلفت النظر في سيرته هو عامل تحصيله للغة الأصلية(الكردية)، فقد ورد أن الأمر يعود إلى زوج أبيه التي كانت في مقام الأم، ثم الوقوف عند العتبات النصية(لوحة الغلاف، العنوان، الإهداء)، ثم إنهاء بتأكيد المسوغات اللسانية والدلالية التي تحقق ترابط هذه العتبات مع المتن، وجملة ما خلصت إليه الدراسة يأتي تسجيله في النتائج الآتية.

النتائج:

1-يتفق الدارسون أن الترجمة عموما، والأدبية خصوصا، فعل حضاري له دور كبير في استيراد المعرفة وإنتاجها، تفترض أدوات خاصة وعُدة معرفية وكفاءة إبداعية عالية لدى المترجِم، وبذلك تغدو نشاطا لا مجرد عملية لغوية محنطة بعيدة عن السياقات المحيطة بالنص الأصلي، بعيدة عن المؤلِف وعن المتلقي.

2-يُتوج عمل المؤلِف بترجمة نصه، مهما كانت درجة جودة الترجمة، والتتويج الفعال للنص المترجَم يكون بتلقيه، واشتغال الدارسين والنقاد عليه، وما يؤكد هذا الدور الريادي لابن رشد الذي استنطق الأعمال المترجمة، حسبما أشار إليه الدكتور بسام بركة.

3-كشف العمل المدروس عن العبقرية الإبداعية التي تمتع بها المترجِم(الشيخ محمد سعيد رمضان البوطي)، وجهده المبذول في ترجمة النص من الشعر إلى السرد، ولئن كشفت هذه العملية عن مُكنته ودربته في تلقي الشعر وإعادة إنتاجه، فإنها أظهرت، أيضا، أنه لم ينظم نصه المترجَم شعرا، وقد يكون هذا دليلا للمذهب القائل بصعوبة ترجمة النص إلى الشعر، فترجمة النص إلى الشعر تحتاج إلى شاعر، ولم يُعثر، في حدود البحث والاستقراء، على نصوص شعرية له، والمأمول من البحثة والدارسين إظهارها إن كانت موجودة.

4-العتبات النصية خطاب أساس في عملية القراءة، تستوجب انتهاج استراتيجية فاعلة في إنتاجها وتلقيها، فمن جهة إنتاجها ينبغي للمؤلِف أو المتلقي الفنان(مصمم لوحة الغلاف) مراعاة معيار الجودة والفاعلية والملاءمة، فضلا عن معيار ترابطها مع المتن، ويُناط بالمتلقي تحديد هذه المعايير والتفاعل معها تقبلا وإدراكا وإنتاجا.

5-اشتملت قصة"مَمُو زين" على عنوانين؛ عنوان رئيس هو" مَمُو زين"، وعنوان فرعي هو"قصة حب نبت في الأرض وأينع في السماء"، وكان لكل عنوان إيقاعه الخاص، فإيقاع الأول يمثُل في الإثارة وبعث الحيرة والدهشة في المتلقي، وإيقاع الآخر يبرز في تظهيره أو كشفه عن القضية (الاجتماعية) التي تدور عليها أحداث القصة، وبذلك خلصت الدراسة إلى اعتبار العنوان أحد المسوغات اللسانية التي تحقق فيها الترابط مع

المتن، وأن صفة البطليّة انعكست في العنوان كما انعكست في المتن، فقد استمد البطلان(مَمُو و زين) البطولة من مظاهر القوة الروحية(الصفاء والتأمل الروحي، الجمال والطهر، البراءة، اللطف...).

6-الغلاف ورسوماته والصور التي يحويها ارتبطت بالعنوان والمتن، فجاءت صورة الطائرين مطابقة للذاتين الفاعلتين حينا، المنفعلتين حينا آخر، وهما "مَمُو وزين" اللذان اتخذ الكاتب من اسميهما عنوانا للنص، ويضاف إلى هذا أن صورة الطائر تطابق ترداد الطائر في المتن(الطائر الأهوج، الطائر الهارب).

7-يعد الإهداء سلوكا أو خطابا حضاريا، تتعدد مقاصده، فقد يكون علامة تقدير أو تكريم أو اعتراف بجميل أو مواساة...، وقد أفضت الدراسة، أيضا، إلى تطابقها مع المتن، فبدا أن المترجِم جعل موضوع " مَمُو وزين" قضية له، فتجلت مواساته في الإهداء في أسمى معانيها، فاستغرقت كل من كانت حاله كحال " مَمُو وزين"، وبان أن من المسوغات اللسانية والدلالية التي دلت على ذلك الألفاظ المختارة في الإهداء، فقد جعلت هذه الألفاظ الإهداء يتطابق مع ما جاء في خطاب تقديم الطبعة الثالثة « أما الآن فأقدم إليك الفاجعة التاريخية المسماة (مَمُو زين) بعد أن كسوتها بردا سائغا من لغة السحر و البيان – لغة البيان الإلهي المعجز – و بعد أن أنفقت في كتابتها من الدموع قدر الذي استهلكته من المداد »، وعبّرت هذه المسوغات والمقاطع عن تضامن الكاتب مع مكلوم ومبتلى.

Références

Al-Farahidi, A.-K. b. (2003). *The Book of Al-Ain* (1 ed., Vol. 3). (A. H. Hindawi, Ed.) Beirut: Ali Beydoun Publications, Dar Al-Kutub Al-Ilmia.

Al-Kasimi, A. (2012). Translation in the Arab Maghreb Experience. *Al-Arabiya and Translation Magazine*(9), 9-45.

Al-Nahi, H. (2012). Translation: It's Tools, Concepts and Conditions. *Al-Arabiya and Translation Magazine*(9), 4-6.

Al-Tawhidi, A. H. (2011). *Enjoyment and sociability* (D ed., Vol. 2). (H. K. Al-Tuaimi, Ed.) Saida, Beirut: Al-Mataba Al-Asriya.

Baraka, B. (2013). Translation and its linguistic contexts. *Al-Arabiya and Translation Magazine*(12), 197-205.

Belaid, S. (2004). *Systematic Approaches* (D ed.). Algeria: Homa House for Printing, Publishing and Distribution.

Bourayo, A. H. (2011). *Algerian folk literature* (D ed.). Algeria: Dar Al Kasbah Publishing.

Doha Historical Dictionary. (2021, 12 20). Retrieved from https://www.dohadictionary.org: https://www.dohadictionary.org

Foulabook. (2021, 12 19). Récupéré sur foulabook.com: https://foulabook.com/ar/author/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%8A

Ghanem, M. A.-S. (2011). *Civilizational and heritage aspects of the ancient history of Algeria* (d ed., Vol. 1). Algeria: Dar Al-Houda for printing, publishing and distribution.

Ibn Duraid Al-Azdi, A. B.-H. (1987). *Jamhrat Al-Lughah* (1 ed., Vol. 2). (R. M. Baalbaki, Ed.) Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.

Ibn Qutayba, A. b. (1989). *The Letter and Pen Letter, attributed to Ibn Qutayba (died 276 AH)* (2 ed.). (H. S. Al-Dhamin, Ed.) Beirut: Al-Risala Foundation.

Jaber, Z. (2013). The relationship of the author with the translator: The relationship of the mother-in-law to the daughter-in-law. *Al-Arabiya and Translation Magazine*(12), 178-183.

Khaladi", P. ".-A. (2021, 12 27). Dialogue on the topic. University of Colonel Ahmed Deraya Adrar - Algeria.

Khaladi, M. E.-A. (2012). The title poetry between the cover and the text - an approach between the image and the narrative discourse / Laz as a model. *Al-Athar Journal* (15), 28-41.

Khalil, I. (2002). *On criticism and linguistic criticism / Jordanian anthologies, critical studies* (ed ed.). Amman, Jordan: : Publications of the Greater Amman Municipality.

Khani, A. (2007). *story of ' Mamo Zain '* (5th edition, 1982, twenty seventh repetition (27 .) ed.). (t. t. Al-Bouti-, Trans.) Damascus: Dar Al-Fikr.

Mahfouz, A. L. (2009). *The Semiotics of Endorsement* (1 ed.). Beirut / Algeria: The Arab House of Science Publishers / Publications of Difference.

Monan, G. (2000). *Linguistics and translation,* (ed ed.). (t. b. Zarrouk, Ed.) Algeria: Diwan of University Publications.

Mukhtar Omar, A. (1997). *Language and Colour,* (2 ed.). Cairo: World of Books.

Naseem Al-Sham. (2021, 12 19). Retrieved from naseemalsham.com: https://www.naseemalsham.com/

Rahim, A. K. (2010). *The Science of Announcing* (1 ed.). Damascus: Dar Al Takween for Authoring, Translation and Publishing,.

Youssef, A. (2001). Semiotics of Textual Thresholds Approach in the Discourse of Dedication (Orphan's Poetry in Algeria as a Model). *Journal of Language and Literature*(15).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/73-92

Textual thresholds and its Aesthetic in history: "Mamo Zain" by its author, the famous Kurdish poet Sheikh Ahmad Al-Khani, deceased (1118 AH / 707 AD), translated by Sheikh Dr. Muhammad Saeed Ramadan al-Bouti. Research on the connotation and manifestations of interconnection

Laid Ahmad allaoui[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 5/1/2022…....Date of acceptance: 20/2/2022….....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Literary works include, for the most part, text thresholds, which are the first entry into reading them and understanding their connotations, and (literary works) vary according to text thresholds, some of which are limited to the title and on the cover page only, and others, in addition to these two thresholds, are based on the dedication threshold too, and others ...

This study takes the story of "Mamo Zain" of the poet Ahmed Al-Khani and his translator Sheikh Muhammad Ramadan Al-Bouti as the field of study, as it is a unique literary work, which included a number of textual thresholds which supported each other and cooperated with the content of the work.

The threshold of dedication in the story of "Mamo Zain" was a speech, beside the title, the cover page and the text, and it was in harmony with the title, the cover page and the content, in which the social issue that the text dealt with manifested itself, as it was revealed in the subtitle (a love story that grew on earth and blossomed in heaven). .

The (study) will attempt to identify the connotations of the textual thresholds of the work studied, and to show their relation to the text. To conclude that textual thresholds have a role in text comprehension, they often reduce the meaning of the text, and present a picture of its consistency (the text), in terms of the connection of its content with its thresholds.

[2] **Center University Nour Al-Bashir El-bayadh, Algeria/ Department of Literature and Languages atoufik841@gmail.com**

Keywords: Aesthetic; the story of Mamo Zain; threshold; Text; the story; connotation, interconnection.

Conclusion:

This study attempted to approach a text translated from Kurdish into Arabic; Copied from the art of (poetry) to a different art (narration), and I bet on the credibility of the hypothesis that the thresholds (correlation) match the text, so I presented, in order to address this, to the literary translation and its characteristics, then the translation of the author, the Sheikh poet scholar Ahmed Al-Khani, then the translation of Sheikh Dr. Muhammad Saeed Ramadan Al-Bouti, the translator of the text, and what draws attention in his biography is the factor of his acquisition of the original language (Kurdish). By confirming the linguistic and semantic justifications that verify the correlation of these thresholds with the text, and the sum of the findings of the study, it is recorded in the following results.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/93-112

فكرة الماء، بين الأدب الأسطوري، والمنحوتات الرافدينية

برزان احمد نصرالله [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2022/1/9 , تاريخ قبول النشر 2022/3/7 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يعتبر الماء كمادة فكرية أساسية في أساطير الخلق و بداية التكوين، وقد أوضح ذلك جلياً في الأدب الأسطوري، لذلك اصبح مفهوماً مقدساً في الإدراك، وعلى هذا النحو تحول الماء الى مادة فكرية في النصوص الأدبية الأسطورية، علاوة على توظيفه في الاعمال النحتية الرافدينية. يتناول البحث ثلاثة مباحث، فالأول منها (الأسطورة، مفهومها وخصوصياتها وأنواعها)، والمبحث الثاني: (الأدب الأسطوري)، و المبحث الثالث (فكرة الماء و الأدب الأسطوري). تناولت مشكلة البحث في السؤال الآتي: هل إنعكست فكرة الماء على الأدب الأسطوري؟ وهل تعالقت بالنتاجات النحتية؟، كما تمثلت أهمية البحث في إظهار الخيال الإنساني، وعلاقته بتوظيف الماء كعنصر أدبي و أسطوري و تشكيلي، بهدف الكشف عن اظهار اثره بين الأدب الأسطوري، و المنحوتات الرافدينية. ثم تحديد مؤشرات الإطار النظري، و تحليل عينات البحث وعرض نتائجه، ملخصاً بإظهار فكرة الماء و دلالاته كالخليقة و التقديس و الخصوبة، و عنصر توظيفي بين الأدب الأسطوري الرافديني و منحوتاته. و خاتمة باللأستنتاجات وقائمة المصادر والملخص الانكليزي.

الكلمات المفتاحية: الفكرة، الأسطورة، الأدب.

- أشكالية البحث: مثلت ماهية فكرة الماء و اثرها على الأدب الأسطوري، و انعكاساتها التشكيلية، كرمز و دلالة على أشكالية مدلوله، حول الخليقة و مادة التكوين، فضلاً عن الجوانب الأجتماعية و الدينية و الفنية، و للأسطورة أو الأدب الأسطوري دورها التوظيفي لهذه الأشكالية، المرتبطة بروحية الإنسان و إستنتاجاته الفكرية و الأدبية و التشكيلية، و عليه يقدم البحث تساؤلات ضمن أشكالية البحث على النحو الآتي: هل تؤثر فكرة الماء على الفكر الأسطوري و الأدبي و الديني و التقديس؟ و هل هناك تعالق بالنتاجات التشكيلية و الأدبية؟، فأن الباحث يهدف للإجابة و فك المدلولات في العلاقات بين الماء كفكر توظيفي والأدب الأسطوري والفن التشكيلي النحتي في حضارة وادي الرافدين، من خلال البحث وإظهار نتائجها.

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة السليمانية، barzan.nasrullah@univsul.edu.iq .

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

- **أهمية البحث:** يتناول بنية مهمة في جانب الخيال الإنساني المتمثل في تفعيل الماء كعنصر اسطوري و أدبي في حضارة وادي الرافدين، و علاقته بآلية توظيفه بين الأدب الأسطوري و المضمون و الشكل النحتي، و التأكيد على ان هناك ثقافة أدبية و فكرية رافدينية، ظاهرة في قيمة الأدب الأسطوري من جانب، كنتاج فكري بشري، و قيمة الماء كفكر علاقاتي من عناصرها المتكونة و إظهار انعكاساتها على الفكر التشكيلي وفق ابداعية العمل الفني في المنحوتات الرافدينية من جهة أخرى.

- **هدف البحث:** هو الكشف عن اظهار اثر فكرة الماء في الأدب الأسطوري، و بيان انعكاساتها التشكيلية على المنحوتات الرافدينية.

- **حدود البحث:** و يشمل حقبة تاريخية قديمة لحضارة وادي الرافدين، بين (2300 - 1800 ق.م)

- **المصطلحات المفتاحية و تعريفها:** الفكرة، الأسطورة، الأدب:

الفكرة: لغويا: "كالفِكرُ وقد فكر في شيء، و أفكَرَ فيه و تَفَكرَ بمعنى، و فِكرُ: كثير الفِكر (الأخيرة عن كراع). و من الجوهري: التَفَكرُ التأمُلُ، و الاسم الفِكرُ و الفِكرَةُ و المصدر الفِكرُ بالفتح" (Manzur, Without a year, p. 3451)، اصطلاحاً: "نموذج عقلي للأشياء الحسية. تصور ذهني يتجاوز عالم الحس" (Saeed, 1985, p. 168). اجرائياً: وهي قدرة تعبيرية انسانية، و نوع استنتاجي من الفكر و التأمل الإنساني، تخص مضموناً و تشير الى موضوع مهيمن من ابداع الفكر نفسه، بدافع مجموعة من العوامل و دمج مجموعة من العناصر الذهنية و الواقعية.

الأسطورة: لغوياً: "(السطر)، الصف من الشيء... وهو في الأصل مصدر بابه نصرَ و (سطراً) ايضاً بفتحتين و الجمع (اسطار) كسبب و اسباب و جمع الجمع (أساطير)... و (الأساطير) الأباطيل الواحد (اسطورة) بالضم و (اسطارة) بالكسر" (Qadir, 2005, p. 153). إصطلاحاً: "الأساطير هي حكايات تولدت في المراحل الأولى للتاريخ، لم تكن صورها الخيالية (الالهة، الابطال الأسطوريون، الأحداث الجسام.. الخ) الا محاولات لتعميم و شرح الظواهر المختلفة للطبيعة و المجتمع..." (The Soviets, 5th Edition, 1985, p. 23)، أو "قصة خرافية أو تراثية و عادة ما تدور حول كائن خارق القدرات و الأحداث ليس لها تفسير طبيعي، و عادة تحاول الأسطورة شرح ظاهرة أو حدث غريب دون اعتبار للحقيقة العلمية" (Fathy, 1986, pp. 27-28). إجرائيا: هي قصة حكائية خيالية مستنتجة من خيال و ذاتية وآلية الفهم للانسان القديم، من اجل تفسير الظواهر بمرجعية الابداع الفكري و عدم تحديد زمنها و مكانها.

الأدب: لغوياً: "رياضة النفس بالتعليم و التهذيب على ما ينبغي، و جملة ما ينبغي لذى الصناعة أو الفن ان يتمسك به، و جميل من النظم و النثر و كل ما أنتجه العقل الإنساني من ضُروب المعرفة" (Arabic Language Academy, p. 9) . إصطلاحاً: "كتابات فيها التعبير و الشكل لهما صلة وثيقة بمعاني و مناحي اهتمام ذات دلالات شاملة و دائمة.. وهو وسيلة سردية قصصية توجه اضاءتها الخاطفة الى عرض أحداث سبقت في وقوع المشهد الإفتتاحي للعمل الأدبي" (Fathy, 1986, pp. 27-28). إجرائياً: وسيلة من وسائل التعبير المتكون من الافكار و القصص و المواضيع و الأحداث بشكل شفوي أو تصيغ بلغة كتابية معينة و يمكن ان تنسب الى زمن قديم أو معاصر.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الأول: الأسطورة، مفهومها و خصوصياتها و انواعها :

ان الأسطورة و جذورها تعود الى ازمان سحيقة في تاريخ حياة الإنسان البدائي الفطري، و نشأت منذ فجر تأريخه و تكوين عقله اللامنطقي، كما تعرف بإنها عبارة عن مجموعة من القصص بنسيج الفكر و الخيال، ضمن اطار الحكايات المتجاوز للعقل الموضوعي التي تعود الى قديم الزمان الخيالي الغير محدود، و المتعلق بأحداث جرى في الماضي البعيد، بأسلوب أدبي مجازي، و "لا تشير في جوهرها الى زمن جرى فيه الحدث و انتهى، بل الى حقيقة أزلية من خلال حدث جرى، و ذات موضوعات شمولية كبرى كالخالق و التكوين و اصول الأشياء و الموت و العالم الآخر، و يكون محورها الآلهة و انصاف الالهة" (Majidi, gods incense, 1998, p. 27)، و يكون مقدسا و مصدقا و ذا سلطة عالية على الإيمان و العقول و وعي الناس في حضارتها، و احيانا تظهر فيها شخصيات اخرى كالإنسان بدوره التكميلي أو أبطال من الخيال و كائنات ذات قوة ميتافيزيقية خارقة بموضوعات و تفسيرات بعيدة عن الواقع الحقيقي كمواضيع خرافية و اسطورية. أو "تروي تاريخاً مقدساً، تروي حدثاً جرى في الزمن البدئي، الذي هو زمن البدايات، بعبارة اخرى الأسطورة تحكي لنا كيفية مجيء حقيقة ما الى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا" (Mercia, 1991, p. 21)، و أصبحت جنساً من أجناس الأدب الثقافي الرفيع للشعوب القديمة، و تراثاً فكرياً انسانياً شعبياً مزينة بذاكرة جماعية و ذات كاتب و مؤلف مجهول، و تكون موضوعاً اعتقادياً تحمل دالات وظيفية و رمزية و مفاهيمية التي تعبر عن التفكير الإنساني اللامنطقي بجذور الاعتقادات البدائية، و تصوير صورة الحياة و البشر و علاقتهم بتفسير اصل الكون من اجل اللجوء الى الأطمئنان النفسي و العقيدي، و علاجاً لأشكالية الفهم فردياً أو جماعياً، بذلك اخذت الأسطورة الانشاء المباشر لتجميع الفكر و الخيال ضمن قصة أو حكاية ذات صورة دراماتيكية غير منطقية التي تتضمن تفسير و رأي أو الأيدولوجية البشرية و الشعوب البدائية، و "الاكثر من ذلك ان الأساطير أو الميثولوجيا الخاصة بالجماعات أو المجتمعات تعكس بناء حياتها الاجتماعية و علاقة هذا البناء بعالم الالهة و القوى الغيبية" (Al-Nouri, 1981, p. 103)، و تصف بقوة الآلهة و قوة ماورائية الغيبية، من اجل فهم الحياة و خليقتها و ظواهرها التي تتمثل بأجناس متنوعة حسب نوع الأسطورة و رموزها و مفهومها و موضوعها، كالأساطير الأصل و الخلق و الحياة الأولى، و الظواهر الطبيعية، و أساطير الالهة، و الحيوانات و النباتات و الأساطير الدينية و الطقوسية و العبادية... الخ، "وعادة ما نجد في الأساطير مشاعر إنسانية جياشة أو أحاسيس، وتصورات ومواقف، تطلعنا على فلسفة الإنسان في الوجود، وعلى محاولات فكرية أولية،.. وعليه فنحن نرى الأسطورة تسجيلًا للوعي الإنساني واللاوعي في آن وأحد" (Qimni, 1999, pp. 25-26)، و الخيال و المتخيلة التعبيرية و الرمزية معاً.

و جدير بالذكر ترجع اسباب ظهور الأسطورة الى عدم فهم الإنسان القديم عن ذاته و حياته و بيئته و طبيعته و فضائه و كونه، و أدى البحث عن التعليل و السببية بجدلية الذات و صيرورتها، الى الإستنتاج الخيالي لإنشاء قصص سببية وحل اللغز المخفي لديه، كظهور الحياة و الوجود و الموجودات الكونيه و البيئية و ظواهرها، التي شغلت سايكولوجية الإنسان القديم، ساعدت على دفعه الى ان يلجأ الى خياله الابداعي و ينتج منه القوى العظمى بأسم الإله، ليحمل عليه مسؤلية الخلق و التكوين و الاظهار، من أجل

تفسيرها و شرحها اذ كانت كونية أو طبيعية. و اخيراً أصبحت جزءاً من الأدب و الثقافة الفكرية لتراث الحضارة، حيث إعتقدوا بأنها صحيحة و خارقة، بتحويل الواقع المرئي الى تفسير خيالي في قصة مصدقة.

و يقسم الباحثون الأساطير الى ثلاثة اصناف فالأول "تروي تكوين العالم و ولادة الالهة، وهي وحدها جديرة فعلاً بتسمية الأساطير، و يأتي الثاني (الأدوار) الميثولوجية أو الخرافية التي تختص بالآلهة و الأبطال، وهي مجموعات من الفصول و الحكايات، تعتمد في وحدتها على شخصية البطل أو الآله الذي تدور حوله... و يعرف الباحثون النمط الثالث من هذه الخرافات بالقصة وهي مرتبطة بمكان معين، و ليس لها معنى كوني أو رمزي، و تتطابق وحدتها مع وحدة الحبكة في العمل الأدبي" (Shabo, 2006, p. 58)، أو الملحمي كما في ملحمة جلجامش الرافدينية و ملحمة الأليادة و الأوديسا الأغريقية.

و للأسطورة أنواع و مميزات، و تنوع في التعاريف حسب وجهات النظر المنهجي و تفسيراتها و تحليلها، و من أنواعها تكون حسب الموضوع و هدف الأسطورة، و التي تبدأ بأساطير النشوء فمثلا نشوء بداية الكون، أو أساطير الخلق و التكوين، أو بمعنى آخر تنقسم أساطير التكوين الى ثلاثة أنواع، الأول أساطير خلق الالهة، و خلق الكون و تكوين أجزائه، و خلق النباتات و الحيوانات، و الإنسان. و أساطير ظواهر الطبيعة، ثم الأساطير السحرية و الدينية و أساطير الطقوس و العبادات، و لكل ما ترتبط بحياة الإنسان خصصت لها أسطورة خاصة كالأساطير الصحية و الجنسية و العاطفية و الأجتماعية، و أساطير الزراعة و العدالة و الفنون، و التعليمية و الوعظية و أساطير الأبطال... الخ، و جدير بالذكر لكل هذه الأساطير منحى تقودها إلالهة أو إله خاص به و المسمى بأسم نوعية الوظيفة و العمل.

و من مميزاتها و خصوصياتها، هي توثيق حضاري، و من الظواهر البشرية، و مجهول المؤلف، و لا تنتمي الى زمان و مكان معين، و تتميز بالسرد القصصي، و تلعب الآلهة و اسلافها الأدوار الرئيسية فيها، و لها سرد تسلسلي خصوصاً في أقاصيص الخلق الأول، و تتميز ببنية ثقافية روحية شعبية و تراثية، و تواصلية الفكرة المشتركة بين شعب و آخر أو حضارة و اخرى، التي يدور حول موضوعات الالهة الخارقة القوة في الخلق و نشأة الكون و الإنسان، و بذلك يمكن القول بأن خصوصيات الأسطورة تتكون بشكل عام في "(أولاً) من رواية افعال قامت بها كائنات عليا، و ان هذه الرواية تشكل (ثانياً) قصة حقيقية باطلاق (لانها تتعلق بحقائق) و هي قصة مقدسة (لانها من عمل كائنات عليا)، و الأسطورة (ثالثاً) تتعلق دائما بـ(خلق) شيء جديد، فهي تحكي لنا كيف جاء شيء ما الى الوجود، ان هذا (الخلق) لهو السبب الذي من اجله تكون الأساطير النموذج المثالي لكل فعل بشري محمل بالمعنى، (رابعاً) فانما نعرف (اصل) الاشياء، و (خامساً) تعاش على نحو أو آخر، بالمعنى الذي فهمته القدرة المقدسة المجيدة التي اتصفت بها الحوادث" (Mercia, 1991, p. 21)، و لها أبعاد مختلفة، و التي تختلف عن القصص الشعبية من حيث سماتها و مضامينها الفكرية، و تمتلك أبعاد عمقية في الصياغة التسلسلية في عملية الخلق و توزيع الأدوار، بقوة فكرية مجازية غير مرئية تحت اسم القوة الآلوهية، و تمثل في البعد الفكري الإنساني الذي يجسد الصورة المتخيلة حول إحلال أشكالية الفهم عن العالم و الكون و الإنسان، و لها أبعاد رمزية و تفسيرية و تعليمية و وظيفية و الخوف و السايكولوجية و جمالية الخيال و الفكرة. و تعد بأنها نصوص دينية و أدبية و ملحمية و قصصية، تصاغ أدوارها الرئيسية بآلهة و آلهات ذات الأحكام و القرارات المصيرية حول الخلق و الاظهار و الكون و حياة الدنيا البشرية، اما أهم

من ذلك فهي من صنع الخيال الإنساني ذاته بدون ان تعطى ادواراً اساسيا لذاتها، فتعتبر كالنصوص الدينية الأولى المصنعة من قبل الإنسان التي ترتبط بانظمة دينية و اظهار المعتقدات حول ترابطية الفكر الأسطوري و الديني، و يعمل على توضيح معتقداته، و تتمتع بقدسية و سلطة مؤثرة على عقولهم.

تعددت موضوع الأسطورة حسب الغاية التي نشأت من أجلها، وهذه تنعكس في مضمونها الوظيفي، لان "كل الأساطير لا تشير الى موضوع وأحد، أو تقصد هدفاً وأحداً، و على الرغم من اختلاف موطن الأساطير و ازمنتها، الا انه يمكن تصنيفها حسب موضوعها و غرضها و وظيفتها الاساسية بغض النظر عن مصدرها" (Department of Studies and Research, 2009, p. 50)، و استنادا الى المواضيع الظاهرة في الأساطير، يمكن ان نصنف نوعية الأساطير الى مجموعات مختلفة، وهي أساطير ذات مواضيع كونية في الخلق و التكوين و الالهة، و أساطير دينية و طقوسية و سحرية، و أساطير متعلقة بالطبيعة و ظواهرها، و أساطير وعظية، و تعليمية، و تأريخية، و أنواع أخرى متعلقة بمظاهر الحياة و شؤونها المتنوعة، و أساطير في البطولة و الموت و الخلود، بشكل عام نجد موضوع الخلق في اكثرية مواضيع الأساطير، خصوصاً ان كل ما يتعلق بالمواضيع الكونية و خليقتها مع ظواهرها الأخرى، تسمى أساطير الخلق و التكوين و الالهة و جميع الحوادث البدئية، و بجانبها خلق الكائنات الأخرى كالإنسان و النباتات و الحيوانات، تدور مواضيعها حول الآلية الخليقة و بدايتها في الأظهار، و حتى تلك المواضيع التي تدور حول مواضيع الطبيعة و ظواهرها، و نجد علاقات وثيقة بينهم و بين الأساطير و مواضيعها الدينية و الطقوسية و السحر...الخ، خصوصا في "المجتمعات البدائية، قد اثارت اهتمام بعض الباحثين و في مقدمتهم (فوندت و دوركايم و موسى و كراولي)، فقد لاحظ هؤلاء الترابط القوي القائم بين الأسطورة و الطقوس الدينية و بين العرف المقدس و البناء الاجتماعي" (Al-Nouri, 1981, p. 103)، و الطقوس الدينية و السحرية، لان هذه العلاقة بين الأسطورة و الدين و الطقس و السحر، علاقة متداخلة مبنى على الاعتقاد المشترك و العناصر المشتركة، لان لكل منهما دور في الوصول الى غاية الوظيفة الاسطورية أو الدينية أو السحرية التي نجدها في القوة الخارقة و الايمان الديني و الافعال الطقوسية، و مصحوبة بمعرفة باطنية ذات قوة إيمانية و سحرية، و لان "النزعة الروحية و الغيبية و الميتافيزيقية بشكل عام هي التي تجمع السحر و الأسطورة و الدين" (Majidi, gods incense, 1998, p. 27)، في مواضيع ذات صلة بالاخرى و مكونات مشتركة، مع وجود فروقات صغيرة بينهما. و ترتبط تلك المواضيع بشكل من أشكال بمواضيع الأسطورة الوعظية التي تتوظف في تقوية العلاقة بين الإنسان و الاله و الالتزام بتقاليده الدينية، و تشكل علاقات طقوسية معهما في أساطير الطقس التي تمثل التعبير الكلامي و الانفعال الحركي من اجل اجراء غاية سحرية أو طقس عبادي ديني.

المبحث الثاني: الأدب الأسطوري:

و يعد الأدب من ارفع وسائل التعبير اللغوي، عن الشعور و الفكر و الخيال الإنساني نطقاً و كتابةً، و العمل الأدبي عبارة عن نص مكتوب مستمد من الخيال أو من الواقع أو كلاهما، و يمكن ان يكون نثراً أو شعراً أو قصة دراماتيكية أو روائية، أو حكاية خرافية، رمزية و غيرها....، و هو أحد أشكال التعبير عن حياة الشعوب و الحضارات القديمة، الذي ينعكس كمرآة لحياتهم الصادقة، و حالاتهم الاجتماعية و الدينية، و العقائدية و السايكولوجية... و يعتبر من أحد آليات الجمع و التوظيف و التحليل و التركيب بتنسيق فكري،

و كرسالة تنعكس ضمن دلالات الفكر الجماعي و الأسطوري و الديني و الحياة الاجتماعية و الثقافية، و يتفرع الى انواع كالنثر و القصص و الحكايات و الشعر و الأدب الملحمي و الدرامي و أدب الحكمة، كما يرتبط باللغة و الكلمات و التعابير ذات الشكل و المضمون الأدبي، و له اسلوبه الصياغي و آلية التعبير و التنسيق و التسلسل السردي، و ارتبط الأدب بالأسطورة عندما اصبحت من مرتكزاته التوظيفية بصياغة أدبية بتوفير عناصره المستنتج منها، من حيث التسلسل و السرد الموضوعي و الحبكة و الشخصيات و الأبطال والأفكار و الخيال و الصور و الأسلوب و المعنى.

و يمكن القول استناداً على آراء الباحثين و التنقيب الآثاري، من بينهم المؤرخ (طه باقر) بأن أدب بلاد وادي الرافدين يعد من اقدم الأدبيات في التأريخ الإنساني القديم رغم ان معظم الألواح المدونة السومرية و البابلية لا يتجاوز عمرها بداية الألف الثاني ق.م، بذلك يؤكد بأنها من اقدم الأدبيات من حيث التأليف و التدوين، و خصوصاً إظهارها في التأليف الشفوي بحدود منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، و المدون بحدود منتصف الالف الثاني قبل الميلاد، كما انضج في تدوين أقدم نصوص الأدب الأسطوري السومري، على الألواح الطينية الأولى في حدود (2400 ق.م)، و بذلك تكون "أولى المحاولات في تاريخ الإنسانية للتعبير عن الحياة و قيمها و معانيها باسلوب الفن الأدبي... و على الرغم من ان الزمن الذي دونت فيه أشهر النصوص الأدبية في حضارة وادي الرافدين لا يتجاوز أواخر الألف الثالث و أوائل الألف الثاني ق.م، الا ان تلك النصوص الأدبية قد تم ابداعها و انتاجها في ازمان اقدم من عهد تدوينها، وقد تناقلها الأجيال المتعاقبة عبر الروايات الشفهية" (Baqer, 2010, pp. 91-93-94)، بذلك يظهر بان للأدب العراقي القديم، جذور شفوية تداولية بين اجياله، الذي يمثل بنية ثقافية و فكرية جماعية ذات الوعي الأدبي، بحيث يرجع أول ابداع أدبي الى اقدم نصين سومريين، وهما (ترنيمة معبد كيش) حول خلق الرجل و المرأة و (تعاليم شروباك) وهي عبارة عن وصايا و تعاليم (شروباك) الملك لأبنه (زيوسيدرا)، بطل ملحمة الطوفان، و كلكامش، كأقدم قصص ملحمية مدونة في التاريخ، و يرجع عمرها الى حوالي (2600- 2500 ق.م).

و يمكن ان نحدد المميزات العامة للأدب الرافديني، بأنه أدب أصيل يتميز بعدم التحوير و التبديل و الإضافة، و تميز بكثرة النسخ، و إبراز اللغة المكتوبة باللغتين السومرية والأكدية، وهناك تأثيراتهما الأسطورية و اللغوية و الإصلاحية على بعضهما البعض، و على الأدبيات البابلية و الأشورية ايضاً، و التي تتميز بجوانب من التنظيم المقطعي و الموازنة الشعرية و التكرار دلالياً و لفظياً في المقاطع و الكلمات، حيث تؤسس على بناء التوظيف الإيقاعي و الجمالي خصوصاً في نصوصهم الشعرية و النثرية، و تميز الأدب الرافديني بتنوعه الأدبي، كالأدب الروائي في (جلجامش و أجا)، و الروائي الملحمي في (جلجامش و انكيدو و العالم السفلي) و الروائي الأسطوري في (نزول انانا الى العالم السفلي)، و التراتيل في (ترتيلة تمجيد الالهة نانشة) و أدب المناظرة و الحوار في (الماشية و الغلة) و الأدب التعليمي في (نصائح فلاح الى ابنه)، و حيث يتميز بتحديد أهمية دور الحياة و قيمة الإنسان المعرفي بوعي ميتافيقي أدبي، بجانب تمجيد دور الالهة، كما "قامت الآداب السومرية، في معظمها على نوع من الفكر التأملي المتأسس على إدراك حدسي اقرب إلى الرؤيا. فعوضا عن إتباع النطق العقلي القائم على الاستقرار و التحليل و الإستنباط و الإستنتاج، و سماتها الذهنية السومرية، كما تعبر عن ذاتها في الأدب، بدورانها في فلك القيم الروحانية كونها القيم الطاغية في الفكر الاجتماعي" (Hassan, p. 4-5)،

و بين الأسطورة و الأدب، علاقة مترابطة، لأن الأسطورة اصبحت جزءاً من مادته الأدبية، و الأدب هو اللغة النطقية تعد من اقدم وسائل المعرفة و التواصل و التحليل، و رمزاً فكرياً في صياغتها و تصويرها الشفوي و اللغوي و الكتابي و الشكلي، بعلاقات متداخلة بين العناصر المؤسسة في هذه الصياغة كالفهم الخيالي، بدافع التفكير و الدافع العقلي و التأويلي و القدرة الذهنية و التعبير الرمزي، و ان إظهار هذه اللغة في الشكل و المضمون و الأدبيات بدأ منذ ان ظهر الإنسان مع تجاربه في التعبير الأسطوري و الأدبي و الفني البصري، و تصادمه مع بيئته و ظواهره الكونية و كوارثه الطبيعية غير المفهومة، و ان الإدراك اللغوي "هي اداة الإنسان الأول للعقل، تعكس الميل الى صنع الأسطورة اكثر منه الى العقلنة و التفكير العقلي، فاللغة التي هي ترميز للفكر... تعبر عن نفسها في شكلين مختلفين، أحداهما الخيال الإبداعي" (Cassirer, 2009, p. 10)، الأسطوري، و الثاني الخيال الإبداعي الأدبي، المسمى بالأدب الأسطوري الذي يبدأ من الأدب الشفوي السردي ثم الكتابي بعد ابداع التدوين، و اظهاره في المتخيل الفني، بعملية التصور و التصوير بقوة الذهن و الذكاء و تكون دائما غايتها التعبير الرمزي و تجسيدها من خلال الإبداع الأدبي و الفني، و مروره بتلك المراحل التي تشكل الفكر و التفكير و التخيل و التفسير بأشكالياتهم المتعددة كالفهم و آلية التعبير و التوظيف و الإيمان و التقديس، ثم الشكلنة الفنية بغرض التفعيل العلاقاتي و الوظيفي بينها و بين العبادة و الطقوس الدينية و السحرية و التي اصبحت جزءاً هاماً من ممارساتهم الحياتية و أدبياتهم الفكرية، و اظهار العلاقات المتخيلة بين ماهو موجود في المخيلة الأدبية من جانب و الميتافيزقيا من جانب آخر، و ما يتجسد مادياً المتوظفة موضوعاتها في الأدب الشفوي و العملية الفنية.

و ان مرجعية العلاقة بين الأدب الفكري و الأسطورة و الفن، تعود الى زمن الكهوف، خصوصاً عندما نرجع الى المفاهيم السحرية أو (أدب السحر) في رسوم الكهوف، و بعد إظهار مفهوم الأساطير و دورها، التي ترتبط بالدين و الطقوس العبادية و السحرية و الحياة الأجتماعية، و الأعمال الفنية، المعبرة عن تلك الحالات و العلاقات، بذلك اصبح الفن اداة لتجسيد الشكل و المضمون لهذه الارتباطات المتداخلة، و لم يتوقف الفكر الأسطوري الأدبي في نطاق النطق الشفوي و السردي و التصوير الفكري، أو الكتابي، بل تحول الى الشكلنة من خلال الأعمال الفنية بمضمونها الأسطوري و الخيالي و الرمزي و المعرفي و الاعتقادي و الاجتماعي، و "على هذا النحو نرى العلاقة التبادلية أو الديناميكية بين الأساطير و العقائد و الفنون، تبرز و كأنها تتعاون معاً على ان تربط الشعوب الغابرة بحياة تجمع بين الحق و الجمال، و كان طبيعة الفنون هي ايصال الحقائق الروحية" (Zaki, 2000, p. 128)، أو نشاطا أدبيا تشكيليا تبرز قدسية العلاقة بينها و بين الأسطورة و الدين، بتجسيد الفكر الأسطوري و مضمونه و بقائه المادي المرئي بدلاً للامرئية الفكر الأسطوري من خلال الخامات المتنوعة كالطين و العظام و الاحجار و الصخور و الألوان و تزين السطوح للأشياء كالأواني الفخارية و الجداريات و النقوش الأخرى.

إن لحضارة وادي الرافدين موروث اسطوري و أدبي و ثقافي و فكري و فني، تمثلت في نتاجات أدبية ذات مواضيع إعتقادية دينية و طقوسية و أجتماعية و احوال بيئية و ظواهر كونية و طبيعية، و المنسجة بالفكر الأسطوري فضلاً عن عادات و تقاليد و ثقافات شعبية تجسدت في الحياة الأجتماعية، التي صاغت ضمن نصوص أدبية، من جهة، حيث تحولت الى أعمال تشكيلية من جهة آخرى، بشتى أنواعها و أشكالها اذ

كانت من الأعمال النحتية أو الفخارية و جداريات أو اعمال نذرية أو عبادية، لقد استنتجت بعوامل قوة الأعتقاد و تحولت الى مجال تأسيسي لحضارة فنية وهو دائرة الفن البصري، بشكلنة تلك الأفكار و الأعتقادات و الأساطير، و بذلك يمكن ان نقسم الأدب الرافيديني الى ثلاث أنواع، هو الأدب الأسطوري، و الأدب الديني، و الأدب الدنيوي.

المبحث الثالث: فكرة الماء و الأدب الأسطوري:

الماء بصفته أحد المكونات الأساسية للبيئة و الحياة و من ظواهرها الطبيعية، و تعد علاقته مع البيئة و الأرض و الإنسان، علاقة حضورية أزلية و نموية و ازدهارية، بصفته وجود كوني و رمزي و تعبيري، فضلاً عن دوره و تأثيراته اللامتناهية على الحياة الإجتماعية و الروحية و الفكرية و الدينية للإنسان منذ الازل، وهو رمز و سر للحياة و دافع أساسي في إستقرار الإنسان البدائي قرب الأنهار، و له حضور علاقاتي حافظ على سر الوجود و يملك الماء خاصية سحرية احس بها الإنسان منذ قديم الزمان، و له علاقات ازلية واسعة و مستمرة و عامل أساسي في تكوين الحضارات الإنسانية و في التواصل مع بعضها البعض، و بذلك اصبح مادة اسطورية و أدبية و فنية.

و الماء كدال اسطوري يرمز الى بعض المدلولات، منها دلالة الحياة عندما يظهر كعنصر بدائي في شكل المحيط الازلي، "(فقد تحدث الميزوبوتاميون بخصوص الماء الى ابعد من ذلك و هو اصل الكون، و بالنسبة للمصريين انبثق العالم من الماء الى الخليقة ايضاً)" (Syring, 2009, pp. 353-354)، و دلالة التطهير قبل تنفيذ مناسبات طقوسية، فمثلاً كان الكاهن الميزوبوتامي و المصري قاموا بغسل اجسادهم من الذنوب للتطهر، و حتى انهم كانوا يغتسلون التماثيل و المعبودات به، حيث اعد الاغريق حمامات خاصة مقدسة للتماثيل و الربات، و منها كـ "حمام (افروديت) في ياخوس، و حمام (اثينا) الذي تغنى به كاليماك، هذه الطقوس طبقت بصورة خاصة بالنسبة للربات الكبرى، سيبيل بصورة خاصة، اضافة الى ذلك مع امل الحصول على المطر و على خصوبة سعيدة" (Syring, 2009, pp. 353-354). و يكون رمزا لدلالة الأحياء و الخصوبة و وجد احياء الأرض و تجديد الفيضانات السنوية خصوصاً في حضارتي وادي الرافدين و النيل. و تنعكس أهمية الماء و دلالاته في النصوص الأسطورية، بعلاقاته الفكرية و التوظيفية، و بدافع الأعتقاد الإنساني حول تقديس الماء و اثره في العبادة و سره المنبعي السمائي المرئي (الأمطار) للتخصيب، أو غير المرئي (الفكري)، أصبح عنصراً اسطورياً و لغزاً ثقافياً و حمل قدسية خاصة لوجوده الكوني، و يبدو إن علاقة الماء و الإنسان ضرورة مادية و فكرية و روحية و دينية ايضاً، و أدى ذلك الى إظهار أهمية و دوره في حياة الإنسان القديم منذ ماقبل التاريخ و تداوليته الى الحضارات الظاهرة في ما بعده، خصوصا في توظيفه التقديسي و الديني و التعميد و العبادة.

لقد بدأ موضوع الأسطورة مع الإنسان منذ الزمن القديم بدافع التفكير الإنساني نحو بيئته و كل في ما حوله عندما يفكر بأنه يحتاج الى التفسير خصوصاً في الكون و الخلق و الأرض و السماء و الظواهر المتنوعة من الطبيعة، حينما كان خاضعاً لها، و ولدت من خلال كل هذه الدوافع قصص تفسيرية من نسيج الفكر بقوة المخيلة حول عملية و كيفية و اظهار الخليقة الأولى و ظواهرها، لقد تشكل تلك القصص و الحكايات من مجموعة العناصر الأولية و الأساسية مثلما نجد الماء عنصراً أساسياً في كل من الأساطير

القديمة كعنصر أزلي لعملية الخلق، و ولدت عنده قصص متنوعة و منها ارتبطت بأعتقاده الديني و البحث عن الخالق و كيفية الخليقة و خلق الكون و السماء و الأرض و الطبيعة و ظواهرها الأخرى، و ما اتصل تلك القصص بفكرية التقديس و العبادة و تشكيل الطقوس من أجلهم و لأجلهم و اعتقادهم التام بصحة و صدق في تفسيرهم الذاتي للتوليد، و منها المتصلة بحياتهم الأجتماعية و الدينية، و من اجل الحصول على الرضى و طمأنينة القلوب أو تقديس و ابتعاد الخوف عن انفسهم.

حيث هناك نص اسطوري ضمن قصيدة سومرية يتألف من (278) سطراً، حول ارتباط الماء بالفردوس و الالهة دون البشر، كما جاء في النص بأن "بلاد دلمون أرض طاهرة و مشرقة، و كانت لا تعرف المرض و الموت، و لكن ينقصها الماء العذب اللازم لحياة الحيوان و النباتات، و لذلك نجد إله الماء السومري (انكي) يأمر (أوتو)، اله الشمس، ان يملأها بمياه العذبة النابعة من الأرض، و هكذا تحولت دلمون الى حديقة إلهية خضراء، و في هذا الفردوس الالهي جعلت الآلهة (ننخرساج) ثمانية انواع من النباتات تنمو و تزدهر، و لم تفلح في ان تظهر هذه النباتات الى الوجود الا بعد عملية معقدة شملت ثلاثة اجيال من الالهات ولدن كلهن من إله الماء" (Kramer, p. 251)، حيث شكل (الماء) عنصراً و رمزاً اسطورياً لحياة الفردوس وخلق الالهة منها، خصوصاً في الأساطير الدينية و الخلق، بصفته رمز انبعاثي و ظاهرة كونية من جانب و من الظواهر الطبيعية من جانب اخر، بذلك اصبح (الماء) من العناصر المهمة في الحياة و التفكير، و عاملاً لخصوبة الأرض و الزراعة و النمو، فربطه بالفكر الإنساني بقوة خارقة مخفية لامرئية أزلية الوجود، التى تفوق على قوة الإنسان و إرادتهم، فيتمثل هذه القوة في فكرة الالهة المقدسة الخالدة و اصبح (الماء) موطناً لها بأعتباره مبعثها و منبعها، و تبلور في الطقوس و العبادات، ثم اصبح (الماء) مباركة و مقدسة و عنصراً تكوينياً في عملية الخلق و الأساطير و اساساً للحياة الكوني و الأرضي، و الزراعي، و الحضاري، و الأستقرار.

و تتعدد أساطير الخلق حول العالم و الكون بين الشعوب و الحضارات القدامى، و تختلف بأختلاف توظيفية حسب عواملهم البيئية و الأجتماعية و الأعتقادية من جانب، و حسب خصوصية و قوة الفهم و آلية التوظيف الفكري من جانب آخر، إن الماء أصبح عنصراً فكرياً اسطورياً مشتركاً، و خصوصاً في أساطير الخلق، بشكل كان هناك إتفاق لاشعوري حول (الماء) كمبدأ و عامل أساسي للوجود، بدون ان تذكر أو ترجع الى كيفية خلق و إظهار الماء و مرجعيته، بذلك حمل الصفة الكونية كمحيطها الازلي، و أصبح مقدساً لدى الشعوب القديمة من تراثهم الديني و الأجتماعي و الأسطوري عبر التاريخ، بشكل حتى لو رجعنا الى ماقبل التاريخ نجد ربط ممارسات طقوس القداسة و السحر، و كما نرى في عصر (الحجري القديم) يرتبط الماء كعنصر بعالم رحم المرأة و كتعاويذ معبرة عن "حياة الماء الأولى و عن سوائل الرحم و مادته... اما في عصر (الحجري الوسيط) يرتبط بسحر و تسخير الأرواح لأعمال كثيرة كالصيد و استنزال الامطار لزيادة القوة الرجولية... و كما يرتبط في عصر (الحجري الحديث) بطقس هبوط المطر، من خلال العرض السحري النسائي على شكل رقصة دائرية مع حركة شعرهما نحو الجهات الأربعة لتحريك الهواء لجلب الغيوم و الغبار فتمطر السماء عن طريق شعر المرأه الخصيب"، و نجد هذا النوع من الطقوس السحرية المرتبطة بإنزال الامطار في اكتشافات آثارية في حضارة سامراء على لوحة حجرية ترجع

تاريخها الى الألف السادس قبل الميلاد، تمثلت في تشكيل العرض السحري النسائي الأربعة مع ثماني عقارب حولهم "وقد سمي هذا الطقس لاحقا بالسومرية (آكيتي) وهي عيد رأس السنة البابلي، و ان علامة (آ) تعني الماء و مجازاً المطر، و (كي) تعني الأرض، و (تي) فعل بمعنى يقرب، و معنى الكلمة كاملاً تقريب الماء الى الأرض" (Majidi, Prehistoric religions and beliefs, 1997, p. 105)، و يتواجد في هذه المشاهد بعضاً من الفخاريات العراقية القديمة لنفس الغرض ذاته. و من الرموز الطقوسية الأخرى التي تدل على الأمطار هي مفردة السمكة كما نجدها في فخاريات حضارة العراق ماقبل التاريخ. و يعتقد السومريون بأن الماء هو أصل الوجود و الحياة، و يظنون بأنهم خرجوا منها، كما ذكروا في أسطورة نشأة الكون لدى السومريين وهما "(آن إله السماء، و كي إله الماء، و انليل إله الهواء، و كي اله الأرض)"، و هناك عدد لآلهة المياه لدى السومريين حسب نوعية الماء و الوظيفة، و من بينها "دموزى ابسو: إله المياه العميقة، إله انثى، ترتبط بإله المحيطات العذبة، و ابيللو: وهو إله المياه و الحقول و معني بالأقنية و السدود، و سيرار: هو إله الخليج، و ايسمود: وهو إله اسيمو ذو الوجهين و وزير الاله انكي، و نندارا: وهو جابي البحر.."، و يرتبط خلق الإنسان في الأساطير السومرية بالآله انكي إله المياه ايضاً، (للمزيد: انظر الأسطورة في الأساطير السومرية، ص194)، و نجد أيضا في أسطورة الخلق السومري أن البداية كانت "((مع الأله (نمو) المياه الأولى أو مياه الأزل لا شيء معها فكانت مياه الخلق التي إنبثق عنها كل شيء فقامت بخلق (أن) الذكر إله السماء و (كي) الإنثى ومن تزاوجهما كان الإله إنليل الذي فصلهما عن بعضهما فدفع الأرض للأسفل والسماء للأعلى))"،(للمزيد:انظر نص الأسطورة في الأساطير السومرية، ص96-97). و نجد التوظيف التسلسلي في الفكر السومري الأسطوري عن موضوع الخلق و الكون بأفكار ناضجة و انعكاساتها على نوع من الأنشاء ذات رموز أسطورية، حتى ان تصل الى ظهور النباتات و الحيوان و خلق الإنسان و كما في التالي:

1-"في البدء كانت الآله (نمو) لا أحد معها، وهي المياه الأولى التي إنبثق عنها كل شيء".

2-"انجبت الاله نمو ولدا و بنتاً، الأول (آن) اله السماء المذكر، و الثانى (كي) إله الأرض المؤنث و كانا ملتصقين مع بعضهما و غير مفصلين عن امهما نمو".

3-"ثم تن (آن) تزوج (كي) فانجبا بكرهما (انليل) اله الهواء الذي كان بينهما في مساحة ضيقة لا تسمح له بالحركة".

4-"(انليل) الاله الشاب النشيط، لم يطق ذلك السجن، فقام بقوته الخارقة بإبعاد أبيه (آن) عن أمه (كي)، رفع الأول فصار سماء، و بسط الثانية فصارت ارضاً، و مضى يرتفع بينهما".

5-"و لكن (انليل) كان يعيش في ظلام دامس، فانجب (انليل) ابنه (نانا) اله القمر، فيبدد الظلام في السماء و ينير الأرض".

6-"(نانا) إله القمر انجب بعد ذلك (أوتو) إله الشمس الذي برزه في الضياء".

7-"بعد ان أبعدت السماء عن الأرض، و صدر ضوء القمر الخافتة و ضوء الشمس الدافىء، قام انليل مع بقية الالهة بخلق الحياة الأخرى" (Al-Sawah, 2002, p. 154).

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

و نجد في الأساطير السومرية و البابلية تداول الماء كوجود أولي، وهو يوجد قبل الأرض و السماء بعد مادة الخلق الأول، و تشكل أصل الكون وهو يوجد على شكل ماء عذب إسمه بـ(إله ابسو) و الماء المالح المسماة (إله تيامت)، و تعرف الأسطورة "بعنوانها البابلي –حينما في العلى- و باللغة البابلية –اينما ايلش-:

"حينما في العلى لم ينبأ عن السماء (لم تسلم باسم)"

"وفي الدنى (الأسفل) لم تذكر الأرض بإسم"

"وحين كانت مياه (ابسو) الموجود الأول" والدهم"

"و الأم (تيامة) والدة جميعهم" وأحدة مختلطة"

"ولم يكن قد وجد اي مرعى و لا يرى أي شيء حتى هور قصب"

"حينما لم يظهر الى الوجود أي من الالهة"

"ولم تذكر اسماؤهم، و لا خصصت وظائفهم و اقدارهم"

"ثم وجد الالهة في وسطهما (وسط ابسو و تيامة)" (Baqer, 2010, pp. 91-93-94)..... الخ

ان أساطير الخلق في وادي الرافدين، تنقسم الى ثلاث انماط، هي (خلق الالهة و خلق الكون و خلق البشر)، و يبدأ كل شيء من البحر الأزلي الأول، و حتى نتج الكون عن المادة الأولى (الهيولي) "الذي كان غير مميز الى سماء و أرض، ثم ظهر الهواء الذي فصل بين الأرض و السماء، و نتج عن ذلك ايضاً ظهور المياه على الأرض بإعتبارها المادة الذكورية السماوية. و بذلك ظهرت العناصر الأربعة (الهواء، النار، الماء، و التراب) من السماء و الأرض" (Majidi, Sumer text, 1998, p. 163)، وكما جاء في الأسطورة السومرية للخلق بإن (نمو أو نامو) هي الملقب بآله الأم الأولى لإنها ولدت السماء (آنو)، و الأرض (كي)، التي ولدت الكون و جميع الالهة.

و يرتبط المياه بأساطير الدمار و تدمير الحياة أيضاً، حيث كانت الآلهة تعاقب البشر، كالأساطير و الروايات والقصص الأدبية حول الطوفان، كما عند سومر و بابل، و بلاد الاغريق و الشام و النصوص التوراتية، جدير بالذكر أن المؤسس الأسطوري الحقيقي للطوفان هو السومريون، و عموماً فإن قصة الطوفان عبارة عن فيضان مدمر للحياة بقرار إلهي، و يرتبط بفلسفة الدمار و الأحياء و النجاة ثانية، و الخلود، و للأبطال و الملوك المختارة من قبل الآله أدوار رئيسية في حدوثها كما جاء في أحد النصوص بأن (انليل) هو الاله المسؤول الرئيسي عن الطوفان السومري، و اختيار الملك (زيوسودرا) لإنقاذ الحياة، لقد وظفت هذه الأسطورة بشكل واضح في ملحمة جلجامش البابلية، و اختيار رجل بإسم (أوتو نبشتم) من قبل الآلهة كبطل النجاة، و في الأسطورة الاغريقية "ان كبير آلهة الأوليمب (زيوس) قرر تدمير الحياة على الأرض، فأرسل طوفاناً استمر تسعة ايام قضى على الناس اجمعين الا رجلا و امرأة هما (ديكليون) و زوجته (فرحة) طافا بسفينة استقرت بهما على قمة جبل البرناس" (Al-Sawah, 2002, p. 154)، لإعادة الحياة. و حتى في قصة طوفان البابلية كان القرار للاله (انليل) حين عاقبت البشر، كما في السطور المختارة التالية:

"اليك ما ستقوله لهم":

"لقد علمت ان انليل يكرهني"

"وعلى بعد الان الا ابقى في مدينتكم"

"و الا ادير وجهي نحو ارض انليل"

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

"سأهبط الى (ابسو) اعيش مع مولاي ايا"

"اما انتم فسينزل عليكم مطر وافر"

"حتى ارسل سيد العاصفة مطرا مدمرا في السماء"

"قلبت وجهي في السماء، كان الجو مرعبا للنظر"

"و الرياح تهب و العاصفة وسيول المطر تطغي على الأرض"

"و مع حلول اليوم السابع، العاصفة و الطوفان"

"خففت من وطأتها و كانت قبل كأنها الجيوش المحاربة"

"واخذ البحر يهدأ و العاصفة تسكن، و الطوفان يتوقف"

"و عندما وصلت الالهة العظيمة (عشتار)"

"رفعت عقدها الكريم الذي صنعه آنو وفق رغباتها و قالت:"

"تقدمو جميعا و قربوا من الذبيحة،"

"الا انليل وحده لن يقترب"

"لانه سبب الطوفان دونما ترو"

"و اسلم شعبي للدمار" (للمزيد ينظر: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص162-170)

مؤشرات الاطار النظري للبحث:

1-ترجع بداية الأسطورة الى الحضارات القديمة، كما دونت على شكل أدبيات شعرية أو نثرية، أو ملحمية، بذلك اصبحت جنس من اجناس أدبيات الحضارات القديمة، و ارتبطت بثقافة و وعي و أبداع فكري لتفسير الوجود و ظواهره.

2- للماء مفهوم فلسفي منذ الأزل، بجانبيه المادي الوجودي كوسيلة الحياة و الزراعة و النمو و العمارة، بصفته عنصر مرئي و بين الطبيعة بصفتها أحدى ظواهرها السماوية.

3- و من جانبه الميتافيزقي اصبح الماء أداة للفكر و التفكير كمرجع أولي في اظهار المحيطات السفلية و ولادة فكرة الخليقة، حيث كونت منه فكرة الحياة و الخلق الأولي، و يتميز برمزيته الأدبية و الأسطورية لدى الحضارات القديمة، و كما واضح في حضارات وادي الرافدين.

4-لقد شكل الماء مرجعيات متباينة لتأسيس العلاقة بينه و بين الأسطورة و الأدب و فنون حضارات القديمة، كما بين فنون حضارة وادي الرافدين.

5- بقت من حضارة وادي الرافدين موروث أسطوري و أدبي، يتضمن نتاجات تشكيلية بمواضيع الخليقة و الدينية و الطقوسية و الاجتماعية و البيئية و الكونية و الطبيعية، المتجانسة بالفكر الأسطوري و الأدبي، و الماء من أحد عناصر التأسيسية في هذا الموروث الأدبي الأسطوري و الفني.

6-من أهم المرجعيات الأساسية بين الأدب و الاسطورة، المرجعيات الفكرية (الفردي و الجمعي)، التي ترتبط بإبداعية الخيال الأدبي الأسطوري و الفنون التشكيلية بشكل عام، و كما يظهر في أدبيات الأسطورة الرافدينية، كأولى الظواهر الأدبية التي تجمع بين الحضارات القديمة.

.....

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل العينة (1)

اسم المنجز: معاقبة الطائر (آنزو- امدكود)
تاريخ الانجاز: لحوالي سنة 2300 ق م،
الخامة: لوحة طينية- ختم اسطواني
العائدية: متحف البريطاني
من حضارة الأكدية

المسح البصري: نرى في هذا المشهد الدرامي جمع بعض من الآلهة، و ابتداءاً من اليمنى بالآله (اسيمود) وزير و حماية و خادم الآله (انكي)، و في الثاني هو (إنكي) الظاهر بموجات مياه النهرين على اكتافه مع الأسماك داخلها، و هناك ماعز تحت قدميه و هو من رموز و أشكال لأنكي، وهو واقف جانبياً بشكل وضع أحد رجليه على سطح الجبل الموجود تحت اقدامهم جميعاً، اما رفع الآخر على أحدى من الكتل الجبلية الموجودة في وسط المشهد، و الثالث فهو الاله (الشمش- أوتو) الظاهر نصفياً بين تلك الكتلتين الجبلية بشروق حزمة من اشعة الشمس على كتفيه و حامل سيفاً، ثم الرابع الواقف فهو إله (عشتار- انانا) بجناحيها المفتوحة، اما الخامس الواقف فهو الاله (نينورتا- نينجيرسو) المسلح بالقوس و السهم، و يوجد في جنبه قرينه الأسد، و هناك طائر (انزو) الظاهر بإتجاه نحو الأسفل فوق موجة المياه اليسرى على كتف (إنكي).

المرجع الفكري: لمرجعية الفكر الأسطوري و الأدبي و الصراع، اثر تام على هذا المشهد، من حيث جمع بعض من الآلهات الأساسية في بنية الفكر الأدبي الأسطوري الرافديني السومري الأصل، لغرض محاكمة طائر (انزو- طير العاصفة) بهيئة النسر ذي وجه أو رأس الأسد، مقابل سرقة الواح القدر من الاله (انليل)، بعد ان اخذ على عائقة حمايتها قبل سرقها، المستعارة من موضوع الأدب الأسطوري الأكدي بأسماء سومرية، وهو اسطورة الطائر (آنزو) حيث ولادتها من مياه الفيض المقدسة العميقة (لآبسو)، ثم تعينه كحامي لوح (انليل) قبل سرقه، ثم استعادته بسبب اقناعه من قبل (نينورتا)، و اخيراً التجمع الالهي لمعاقبته.

توظيف فكرة الماء: ان للماء توظيف اسطوري كما جاء اثره في النص، بصفته مادة أولية إلهية، بغض النظر عن ذلك، فان طائر (آنزو) هو أحد آلهة العالم الأسفل، من ماء الآلهة و رحم الأرض و مادة الحجر (حسب نص الأسطورة)، وهو من مياه الفيض المقدسة لآله ابسو العذب، و (انكي) إله الماء للمحيطات الأرضية، و هناك توظيف شكلي لعنصر الماء على هيئة نهرين متجارين بروافدها، على اكتاف الآله (انكي) بصفته وهو إله المياه لمحيطات السفلية، حسب مستعاره الأدبي الأسطوري.

آنزو= من قوى العالم الاسفل المدمرة في الأساطير السومرية

انزو= طير العاصفة في الاكدية

آنزو=من ماء الالهة ابسو العذب+رحم الأرض+مادة الحجر، كما جاء في الأسطورة: (يقيناً ان مياه الفيض ولدت انزو، وهي المياه المقدسة لإله العمق ابسو، و ان الأرض الواسعة حبلت به و انه خلق من حجر الجبل).

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

انكي= سيد الماء المقدس، و مسؤول عن المحيطات السفلية.

.....

شكل العينة (2)

اسم المنجز: الأمير كوديا يحمل الإناء الفوار

تاريخ المنجز: حوالي 2120 ق.م

الخامة: حجر الديورايت

الابعاد:

العائدية: متحف اللوفر

من حضارة السومرية الحديثة

المسح البصري: ان هذا المنجز النحتي يتكون من شكل لرجل قصير القامة، يدعى الملك كوديا، وهو ثاني ملوك السلالة السومرية الثانية، الذي حكم لكش (2144-2124 ق.م)، و المعروف بالكاهن و الراعي عن الحقيقة، وهو واقف و يمسك بيديه اناء الماء الفوار المنقسم الى تيارين جاريين من الماء مع توزيع الأسماك على جوانب تيارها على جانبي جسمه، و نلاحظ حركة و مجرى تيارات المياه تنتقل الى إناء آخر موجود في أسفل الجسم على جانبيه و يتدفق منه الماء ايضاً، و ان الوجه ذات سمات واقعية و عيون محدقة و فم ملمومة و ذا وجه تأملي و ساكن المعبر بالطاعة إلاهية، وهو ارتدى قطعة قماش عريضة دائرية مزخرفة ملفوفة حول رأسه و التي تظهر كانها كتلة دائرية واحدة، و إبراز عضلات ذراعه في النصف العلوي لجسمه، و يرتدي جلبة رهبانية طويلة مستقيمة و بسيطة الطيات، التي تغطي الجسم بأكمله، من كتفه و زراعه و ساعده اليمنى، وعارية اليسرى مع ثلث اجزاء من صدره، ثم يقف على قدميه الظاهر تحته.

المرجع الفكري: ان مرجعية الفكر في هذا المنجز، ترتبط بفكر قوة صلابة الخامة المفضلة لدى ملك كوديا، و التي ترتبط فكرياً و شكلياً لأبراز قوته و مكانته و شخصيته و قدسيته كملك أو كنبي و كحاكم قوي و راعي الحقيقة و السلام و العدل و بناء المعابد، و ترتبط بجانب الفكر الاسطوري لقدسية و رخاوة الماء كمصدر الحياة و الخلق من جانب، و إظهاره البيئي الطبيعي كرمز لنهرين موجودين ضمن بيئة وادي الرافدين منذ بدايه حضارته من جانب آخر، و حيث نجد تجسيد شخصية الآلهة و قدسيته داخل شخصية الملك المقدس المطيع للآهه، كما ينادي الآلهة (كاتومدوك- ام لكش) بنفسه بأنه بلا أب وبلا أم، بل هو الوالد و والدته، و بصفته هو يحمل صفات الآلوهية و جاء من ثمرة زواج مقدس، لذلك يحمل مرجعيات فكرية اسطورية من قوة روحية إلهية، الممثل بوقفة تعبدية وقارية ملكية.

توظيف فكرة الماء: لقد وظف الماء الظاهر شكلياً مع قسميه الجارية و تفرعاته الخطوطية الأربعة المموجة لكل جهة ظاهرة مع ظهور الأسماك على جواره، و المتجسدة بتقنية النحت البارز على السطح البصري لجسم التمثال الأمامي، و حيث توجد ثلاثة أشكال للإناء الفوار في هذا المنجز، لقد ظهر الأول بين يديه (ملك كوديا) و الذي يتدفق منه نهرين من الماء الموزع على جانبي جسم الملك بحركة هندسية مموجة مع عدد من الأسماك و التي ترمز الى الحياة، و وزعت اناءتين آخريتين على الأرض في جانبي اسفل التمثال، و

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ترتبطهما تموجات فيض الماء النابع داخل اناء الماسك بيد الملك و التي تنتهي في اناءتين أرضيتين في السفلى و فوارها مرة اخرى على الأرض، و التي تشير الإناء الأول (الإناء الأعلى) الى منبع الحياة و الخصوبة و قداسة الالهية، لان الماء هو رمز للخصوبة و صفةً للآلهة و الخليقة الأولى، و تمثل نافورة الماء من الاناءتين (السفلى) الأرضية الى خصوبة الأرض و الزراعة و استمرارية الحياة و الحيوية في الوادي.

القماش الملفوف حول الرأس= جمع بين السلطة الدينية و الدنيوية و تمثل التعويذة

اناء نافورة الماء= الخصوبة و التكاثر + خصوبة الأرض

رمزية اناء نافورة الماء= الحكمة + الخصوبة + النهرين (دجلة و فرات) + الحياة

الإناء= رمز الخصوبة + صفة الالهة

الماء= رمز الخليقة + رمز الحياة + رمز الزراعة + رمز الاستقرار

الإناء الأعلى= العالم العليا + الماء العذب + مياه خليقة الأولى و الالهة +الأزل

الإناء السفلى = العالم السفلى + الأرض + مياه خصوبة أرضية + مياه الزراعة + مياه الفيضان

.....

شكل العينة(3)

اسم المنجز: آلهة الماء الفوار مدينة ماري

تاريخ المنجز: 1800 ق.م

الخامة: حجر رخام ابيض

القياس: 150 سم

من حضارة البابلية

العائدية: متحف حلب

المسح البصري: يتكون هذا الشكل، من جسم كامل لأمرأة واقفة في وضعية أمامية، ذات وجه تعبيري بعيونها المفتوحة، و المنصوبة على قاعدة دائرية من نفس الخامة، وهي من حجر الرخام الأبيض، بملمس ناعم، و مغطية رأسها بتاج آلوهي زوجي من قرون الثور، و تحمل قارورة أو إناء الماء بين ايديها، اضافة الى تحميل اكسسوارات تزينية كالقلادة المزخرفة في عنقها، و عدد من السوار في يديها و عضدها، مع توزيع شعرها الزخرفي الملتوي على جانبي كتفيها من الامام، و تصنيفها مستطيلة الشكل في مؤخرة رأسها من الوراء، ثم تطويل الشعر على هيئة خط طويل نازل على ظهرها لحد ان تقترب نهاية جسمها، و تخطية جسدها كاملاً متجانسة مع حركة الجسم و وقفتها الثابتة، بلباس تنوري طويل الى مستوى قدميها الظاهرة بسبب وجود فتحة مثلثة الشكل فوق القدمين، حيث وزعت تنورتها على خمس اجزاء، اربعة منها المتساوية تقريباً، في القسم السفلي، و الآخر ترفع لحد ان تخطي الجسم حتى الكتفين و الأيادي بالكامل.

المرجع الفكري: ان مرجعيات الفكر في هذا المنجز، ترتبط بالجانب الأسطوري، من حيث توظيف القرون الآلوهي للثور المرموز الى القوة الآلوهية، و حيث يكون الثور رمزاً للآلهة العليا منذ القديم في بلاد الرافدين، و الخصب، لقد تركبت هذه الرمزية و الدلالات للثور مع جسم المرأة كدال على انثويتها و خصوبتها،

التي تحمل إسم الآلهة، فهي ليست للتقديس، بل تحولت قدسية الآلهة و التقديس الى التركيب المعنوي للآلهة و الجسم المادي للفتاة و تجسيد قوتها و قيمتها الأنثوية، كمنجز نحتي منصوب في الفضاء الخارجي كما يشاع في أحد ساحات قصر الملك، و جماليتها من خلال حامل الإناء لتجسد وظيفتها وهو فوار الماء.

توظيف فكرة الماء: ان حضور الماء، كعنصر توظيفي في هذا المنجز النحتي، حضور اسطوري من جانب، و تشكيلي من جانب آخر، وهو اسطوري من حيثه مادة أولية للخليقة، و له حضور فني و تشكيلي و جمالي و وظيفي، بصفته تفعل الحركة و الحيوية من خلال نبع الماء داخل الاناء، الذي يمكن ان يرتبط تقنياً بطريقة ما، بمصدر مائي آخر، ليوصل الماء اليها.

التركيب الفكري= الأسطوري+ الوظيفي+ الجمالي+ التقني

قدسية الالهة+ قدسية الانوثة= قيمة التقديس و ابرازه في شكل الفتاة

قوة خليقة الماء+ قوة الخصب= تمجيد فكر التكاثر

قوة القرون+ قوة الثور+قوة الاله= تمظهرت في قوة المراة

الحس الجمالي+ الادراك الوظيفي= قوة المنجز النحتي و تفعيل فوارية الماء

الواقعية+ الرمزية= التركيب الفكري

الإظهار الشكلي+ الإظهار التقني+ قوة الخامة+ الاظهار الوظيفي = الاظهار الجمالي

قدسية الماء+ قدسية القرون+ قدسية الثور+ قدسية المرأة= جمع و تركيب و تجسيد رمزية القداسة

.....

- نتائج البحث:

1-اظهار علاقة تشكيلية بين فكرة (الماء) وعملية التشكيل بوعي الفهم و الفكر الفني والجمالي، لتحويل الفكر الأسطوري الى انجاز نحتي في جميع أشكال العينات.

2-ترتبط فكرة الماء بالفكر الوظيفي في شكل العينة (1).

3- ترتبط فكرة (الماء) بجوانب أسطورية في جميع أشكال العينات.

4-لقد جمعت دلالات الخصوبة بين رمزية فكر (الماء) و رمزية الأنوثة الأسطورية، في شكل العينة (3).

5- تمظهرت فكرة (الماء) كعنصر مقدس في الفكر الأسطوري الرافديني، في جميع أشكال العينات.

6-ان (الماء) رمز للخصوبة و الزراعة من خلال تأكيد صورة النهرين الموجودة في وادي الرافدين، في أشكال العينات (1-2-3).

7-حيث ترتبط فكرة (الماء) بالأدب الأسطوري في شكل العينة (1).

8-يرمز (الماء) الفكري الى وجود الماء الواقعي بين البيئة الرافدينية في شكل العينة (1 و 2).

9-هناك علاقات مرجعية بين (الماء) كعنصر تكويني، توظيفي، تشكيلي، مضموني، شكلي، و الجمالي، في جميع أشكال العينات.

10-للماء دالات عديدة، كدال مرتبط بقدسية الالهة كما في أشكال العينات رقم (1، 2، 3)، و دال على المياه السفلية، كما في أشكال العينات (1، 2، 3)، و دال على الفكر الاسطوري و الأدبي كما في شكل العينة (2 و 3)، و دال على فكرة الحياة كما في الشكلين العينتين (1، 2)، و دال على القدسية كما في جميع

أشكال العينات، و دال على الخصوبة و التكاثر و الحياة، كما في أشكال العينات (1، 2، 3)، و دال فكري توظيفي اسطوري في جميع العينات، و دال توظيفي جمالي و تقني في الشكلين العينتين (3، 2).

- **استنتاج البحث:** من خلال نتائج تحليل أشكال العينات، إستنتجت اظهار علاقات تواصلية بين فكرة الماء و تلك الأفكار التي استنتجت منه، بدلالة وجوده المرئي و باستمراريته الفكرية المقدسة يتضمن افكاراً عديدة كدال على استمرارية الحياة و أصل الوجود و الخليقة و القدسية، و خصب الأرض و النمو و الزراعة، و رمز لنهرين موجودين فعلياً في البيئة الرافدينية، و يتميز بالقوى المقدسة و بفكرة الخلق و الديمومة، و ارادة الطبيعة و الآلهة في تجديد الحياة، و التي إنعكست مردودها في توظيف مواضيع الفكر الأسطوري الأدبي، و جسدته ضمن الفكر الفني من خلال النتاجات التشكيلية النحتية الرافدينية كما أظهرت في تحليل عينات البحث و نتائجه.

.....

References

1. Al-Nouri, Q. (1981, p. 103). *Mythology and Ethnology.* University of Al Mosul: House of books for printing and publishing.
2. Al-Sawah, F. (2002, p. 154). *first mind adventure.* Damascus: Aladdin's house.
3. Arabic Language Academy. (p. 9). *Al Waseet Dictionary.* Al Shorouk International Library.
4. Baqer, T. (2010, pp. 91-93-94). *Introduction to the literature of ancient Iraq.* Baghdad: house of papers.
5. Cassirer, E. (2009, p. 10). *Language and myth.* (S. Al-Ghanimi, Trans.) The United Arab Emirates: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage.
6. Department of Studies and Research. (2009, p. 50). *Mythology*, Civilization Documentation. Damascus: Kiwan Printing and Publishing House.
7. Fathy, I. (1986, pp. 27-28). *glossary of literary terms.* Tunisia: The Republic of Tunisia, the Workers' Cooperative for Printing and Publishing.
8. Firas al-Sawah; and Zuhair Sahib. (n.d.). *Encyclopedia of History of Religions.* and pharaonic arts. p. 13, p. 79.
9. Hassan, H. S. (p. 4-5). *The epic of Gilgamesh*, a study of issues and origins. without a place.
10. Kramer, S. (p. 251). *from Sumer tablets.* (T. Baqer, Trans.) Baghdad, Cairo: Al Muthanna Library, Al Khanji Foundation.
11. Majidi, K. A. (1997, p. 105). *Prehistoric religions and beliefs.* Oman: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
12. Majidi, K. A. (1998, p. 163). *Sumer text.* Oman: El Ahlia for Publishing and Distribution.
13. Majidi, K. A. (1998, p. 27). *gods incense.* Jordan: El Ahlia for Publishing and Distribution.
14. Manzur, I. (Without a year, p. 3451). *Arabes Tong.* Cairo: house of knowledge.
15. Mercia, E. (1991, p. 21). *Legend appearances.* (T. N. Khayyat, Trans.) Damascus: Canaan House.
16. Mushaweh, L. (2006 p. 590). *Water in the culture of peoples.* Academy of the Arabic language in Damascus, Volume (89), Part (2), pg. 590.
17. Niema, H. (1994, p. 18). *Mythology and legends of ancient peoples.* Beirut: Lebanese Thought House.
18. Qadir, A.-R. M. (2005, p. 153). *Mukhtar Al-Sihah.* Oman: Amman house.
19. Qimni, M. (1999, pp. 25-26). *Myths and Heritage.* Cairo: Egyptian Center for Civilization Research.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

20. Saeed, A. (1985, p. 168). *Dictionary of Contemporary Literary Terms*. Beirut: Lebanese Book House.
21. Shabo, A. D. (2006, p. 58). *Criticism of mythological and symbolic thought.* Lebanon: Modern Book Foundation.
22. Syring, P. (2009, pp. 353-354). *Symbols in art - religions - life*. (A. Abdulhadi, Trans.) Damascus: Damascus house.
23. The Soviets, a. c. (5th Edition, 1985, p. 23). *Philosophical Encyclopedia.* Beirut: The house of the vanguard.
24. Zaki, A. K. (2000, p. 128). *legends*. Cairo: Cleopatra Printing Corporation.

.....

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/93-112

The Idea of Water, Between Mythological Literature, And Mesopotamian Sculpture

Barzan ahmad nasrullah[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 9/1/2022…....Date of acceptance: 7/3/2022….....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Water represents as a basic intellectual material in the myths of creation and the start of formation, Thus, water has turned into an intellectual material in literary mythological texts in addition to its function in sculptural Mesopotamian sculpture. The research is in three sections: the first section deals with Myth, its concept, peculiarities and types, the second section is about mythological literature, the third section is about the idea of water and mythical literature. The question research question here is that does the idea of water have any impact on mythological literature? And Does it link to sculptural products? The importance of the research is that it shows the human imagination and its relationship to functioning water as a literary, mythological and formational element to discover its impact between mythological literature and Mesopotamian sculptures, and results summarizing the idea of water, and its meanings between mythological literature and Mesopotamian sculptures.

Key terms: idea, mythology, literature.

conclusion:

Through the results of analyzing the forms of the samples, it was concluded showing communicative relations between the idea of water and those ideas that were deduced from it, in terms of its visible existence and its sacred intellectual continuity. And a symbol of two rivers that actually exist in the Mesopotamian environment. Mesopotamian sculpture as shown in the analysis of the research samples and its results.

[1] College of Fine Arts / University of Sulaymaniyah, barzan.nasrullah@univsul.edu.iq .

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/113-128

التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية

حاتم كاطع لكن حسن العطواني [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/29 , تاريخ قبول النشر 2022/1/31 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

أصبح التنبؤ عملية شائعة وواقع ملموسا، فلم يقتصر على منطقتنا بل تعداه إلى العالم كله،فمنذ وجد الإنسان ظهرت أنساق متعددة من التكهنات التنبؤية البسيطة، فيما تجلت لاحقا نتائج تنبؤية مثمرة ، كالتنبؤ بالطقس أو التداول المالي للبورصة. أن التنبؤ بأساليب تصميم الشعارات العالمية واقعا محتوما، لذا نظم البحث بتحديد مشكلة البحث التي تجلت بالتساؤل:

(ما هو التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية ؟)

و هدف البحث:(**كشف التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية)**.واقتصرا الإطار النظري على المباحث : (**مفهوم التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية**)،(**أساليب تصميم الشعارات العالمية)**، (**أنواع التنبؤ**) ثم أُلحقت بالمؤشرات و النتائج والاستنتاجات ومنها :

1- إن وظائفية الشعارات العالمية والتي عولجت بنيتها الشكلية رقميا تزداد في بعدها التعبيري وواقعها المعزز لتكون رسالة يمكن أن تكون ذات تأثير ايجابي على آلية استقبالها من قبل المتلقي.

أما المقترحات فهي:

- التأكيد على الدراسات والبحوث للشعارات العالمية، بوصفها مبادئ استشارية ينطلق منها المصمم في أنجاز شعاراته العالمية .

وخُتم البحث بقائمة المصادر والملخص الانكليزية.

- **الكلمات المفتاحية** : التنبؤ، ،أساليب،الشعارات، العالمية

- **المقدمة:**

أصبح التنبؤ عملية شائعة وواقع ملموسا، فلم يقتصر على منطقتنا بل تعداه إلى العالم كله،فمنذ وجد الإنسان ظهرت أنساق متعددة من التكهنات التنبؤية، كالحدس الذي يعتمد على الخبرة. فيما تجلت نتائج منظمة من التنبؤ لاحقا ، كالتنبؤ بالطقس أو أساليب الشعارات العالمية. لذا أصبحت التنبؤ بأساليب الشعارات العالمية واقعا محتوما لاحقا ، ، لذا نظم البحث في بتحديد مشكلة البحث التي تجلت بالتساؤل :(**ما هو التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية ؟)**

[1] وزارة التربية، مديرية تربية بغداد ali128638@gmail.com .

وتكمن أهمية البحث الحالي في الآتي:

1- يمكن أن يسهم برفع وتطوير القدرة التنبؤية للمشتغلين في مجال الشعارات العالمية.

2- إمكانية رفد المكتبة العلمية التصميمية بدراسة تنفع المهتمين والدارسين في مجال تصميم الشعارات العالمية.والتنبؤ بأساليب تصميم الشعارات العالمية بشكل خاص.

هدف البحث : يكمن هدف البحث الحالي في: (**كشف التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية**)

وتتمثل حدود البحث في:

الحدود موضوعية: دراسة التنبؤ في أساليب تصميم الشعارات العالمية.

الحدود الزمنية : سنة 2021- 2022م، وهما سنتا كتابة البحث.

والحدود المكانية: الشعارات العالمية للولايات المتحدة الأمريكية.

على وفق المبررات الآتية:

1. يعود إرث وتاريخ الولايات المتحدة في مجال الشعارات الى 80 عامًا كدولة حديثة، وجزء من الدول المؤسسة للشعارات، لذا تُعد الدولة الأكثر أهمية في العالم في هذا المجال.
2. تعد الشعارات العالمية التي تناولها الباحث من أكثر الشعارات تداولا وشهرة على مستوى العالم، فضلا عن إمكاناتها الفنية والتصميمية العالية .
3. تتفق الشعارات العالمية للولايات المتحدة الأمريكية مع هدف البحث.

تحديد المصطلحات :

1 -التنبؤ (forecasting)

لغـــــة : التكهن بالأساليب العالمية مع تجاهل القيم الأخرى المؤثرة ، خارج الموضوع (altanmia, 2003).

اصطلاحا:التنبؤ : إعادة تصور لقادم ما.(Hoskins, 2021, p. 79)

إجرائيا:. توقع لأسلوب تصميم شعار عالمي على وفق الأساليب العالمية و الأسس التنبؤية.

2 – أسلوب (style)

لغـــــة: س ل ب * * سلب * الشيء من باب نصر و * الاستلاب * الاختلاس و * السلب * بفتح اللام المسلوب وكذا * السليب * و * الأسلوب * الفن.(al-Razi, 2010, p. 190)

اصطلاحا :

الأسلوب :الطريقة التي يتم بها تصميم شعارات العالمية، .اذ لم تعد "القواعد" المعاصرة سارية،فما كان صحيحًا سابقا لم يعد له السلطة.نفسها؛ فقد تغيرت الأنماط والتنبؤ بالاساليب في تصميم الشعارات العالمية. بقدر السرعة التي تنمو بها التكنولوجيا.(Team 9. , 2021, p. 90)

اجرائيا : طريقة تنظم بها عناصر الشعارات العالمية ، مكنتها من التداول عالميا .

المبحـــث الأول

أولاً: مفهوم التنبؤ (The Concept of Forecasting?):

على خلاف ما يعتقد الكثيرون فإن التنبؤ لا يقتصر على أعمال ذات خصوصية ،بل أصبح عملية شائعة في مجالات كثيرة كالتنبؤ بالطقس، وتداول العملات ، فضلا عن أن عامة الناس إثناء مزاولة حياتهم يميلون الى التنبؤ بالإحداث اليومية عند تحليلهم مشكلاتها ، إذ يمثل التنبؤ نسقا شائعا في تحليل الأحداث اعتمادا على تفسير الأحداث ماضية ، وغالبا ما يُزاول التنبؤ داخل المؤسسات يدروها أصحاب القرار في تلك المؤسسات المختلفة،بوصفه نوعا من تطوير الافتراضات العالمية،إذ يمثل تقدير نشاط لقادم مع الأخذ بالاعتبار كل العوامل التي تؤثر في ذلك النشاط التنبؤي .فالعملية التصميمية كي تحقق التكامل في جميع خطواتها تلجأ الى (التنبؤ) لتحقيق التلقي (الإدراك) الكامل من لدن الجمهور المستهدف ، والأكثر من ذلك فإن التنبؤ يعد داعما مهما في العملية التصميمية لتحقيق النتائج المضمونة قدر الإمكان ، اعتمادا على بيانات ضمن سياق العملية التنبؤية التي أصبحت خطوة مهمة بالاتجاه الصحيح، لذا فمزاولتها تتحقق ضمن شروط وهي كالأتي :

(Hussein, 2013)

1 - توفر الكلفة المادية اللازمة.

2– تحقق البيانات التفصيلية في جميع مراحلها.

3–الوقت اللازم لجمع المعلومات.

4– تحقيق الإمكانات البشرية والمعنوية، كما في الشكل رقم (1)

إذن عند مزاولة هذه العملية المهمة بوصفها جزءا من العملية التصميمية،ولضمان نجاحها يجب أن تكون هنالك قدرة مادية وبشرية لتحقيقها على أكمل وجه: وقد تصل إلى قدرة مؤسساتية كبيرة ، بدل اقتصارها على مصمم واحد، فبقدر أهمية العملية التصميمية فإن التنبؤ بحاجات الى جمهور مستهدف يتلقى العملية بإيجابية، لأن عملية تلقي الجمهور هي الهدف الأساسي للمصمم ، إذ يتوقف تحقيق هذا الهدف على(إدراكه وتلقيه)، فالتنبؤ بمدى قبول الجمهور ومدى تفاعله مع العملية التصميمية، وتقبل مفرداتها وقبولها بشكل كامل هو الغاية التي يسعى إليها المصمم.إذن التنبؤ خطوة مهمة في العملية التصميمي ، الهدف منها توقع وقراءة مدى قبول التصميم لدى الجمهور المستهدف عبر بيانات دقيقة تفسر مدى قبول الجمهور لتصاميم معينة تناسب وتتفق مع ذوق ومزاج ووعي الجمهور. ومن ثم ضمان قبوله. ولا تقتصر أساليب الشعارات العالمية على نوع واحد، بل يتعدى إلى أنواع عدة نظرا لديناميكية الحياة واختلاف الجمهور المستهدف ومزاجه كما في العنوان اللاحق .فتقبل أساليب المصمم وقراءة مفرداته تتطلب من الجمهور امكانية معرفية وقدرة تنبؤية تمكنه من تقبل التصاميم وفك شفرتها كما في الشعار العالمي في الشكل رقم (2) الذي يمثل شعار عالمي عالي القدرة ويحتاج الى قدرة تنبؤية في تقبله من قبل الجمهور المتلقي

وفك شفرته ، لذا يمكن أن يكتمل التنبؤ لدى الجمهور المتلقي عبر تقبل وأدراك أن الشعارات العالمية عند التنبؤ بأساليبها التي تعد احد المحددات في انضمامها الى ركب الشعارات العالمية كما في المبحث اللاحق .

المبحـــث الثاني

أساليب الشعارات العالمية

إن المصممين لا يشذون عن بقية الناس في مزاولتهم تنبآتهم في عملهم التصميمي ، لذا فأن فريق البحثي الذين يطلقون على أنفسهم (99Team) يرون أن الأساليب التصميمية للشعارات العالمية تتحقق بالأساليب بالآتية :

((Team 9. , 2021)

شعارات (Retro) : أي أن الشعار العالمي يوحي بالمطاطية.

شعارات غير واضحة (الغواش)

حروف ممتدة ومستمرة . وينطبق هذا الأسلوب على الشعار العالمي في الشكل رقم (3)

شعارات الفضاء السالب (كما في للشعار العالمي في الشكل رقم(4)

إحياء رائع.(أي إحياء أساليب الشعارات من زمن السبعينات)

الشعارات ذات الخط السميك . كما للشعار العالمي (Amazon) اي الشكل رقم (6) .

تأخذ التايبوجرافية شكل عناصر الشعار العالمي وتنسجم معها كما في الشكل رقم (8).حيث يبدو واضحا كيف أن شكل العنصر التايبوجرافي ينسج مع شكل الرئيس في الشعار العالمي .

سيادة العناصر التايبوجرافية . كما في الشكل رقم (8) العالمي (Google) المعروف والشائع عالميا .

فيما يرى فريق الباحثين (the logo creative)،أن أساليب الشعارات العالمية تتمثل في الآتي:

(the logo creaitve, 2020)

1- **شعارات التدرجات :**أي أن هذا الاسلوب يتحقق بأن الشعارات عبر القيم اللونية المتدرجة(Gradients).

2- شعارات تصاميم ريترو (**Retro Style Lgos):** وهو اسلوب قديم لكن يبدو ان التصميم يحتاج الى العودة الى الماضي كي يحقق التصاميم الاساليب المثيرة للجمهور المتلقي .

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)

3- **الشعارات العمل اليدوي** (Hand Made):أي توحي باليد بدل الآلة كما في الشعار العالمي للشكل رقم (1) .

4- **(شعارات الخطوط الرفيعة)Gradients**:تلك الشعارات التي تقتصر على الخطوط (الرفيعة) .

5- (الشعارت المتداخلة)Overlapping Logos: أي الشعارات التي تحوي قيم لونية متداخلة

6- شعارات التيبوجرافية الجريئة (Daring Typographic: الشعارات الكتابية الجريئة وينطبق هذا الاسلوب على اسلوب الشعار العالم في الشكل رقم (7).

7-.(شعارات الفضاء السالب Negative Space) : أي شعارات الفضاء السالب كما في (الشكل رقم 4 اعلاه)

8- **الشعارات الصور المجردة**(Abstract logos) :تلك الشعارات التي قد تحوي صورة مجردة كما في الشعار العالمي في الشكل رقم (8) ، الذي يمثل الشعار العالمي المعروف (Pepsi).

9-شعارات رسوم الكارتون المتحركة Animated Logos : أي استخدام شعارات بتقنية رسوم متحركة .

بينما يرى الفريق البحثي(*99designs Team*).أنا الشعارات العالمية تتحقق بالأساليب الآتية : (Team, 2020)

1. Stained glass: اي الإلهام في ضوابط قديمة، كما في النوافذ الزجاجية الملونة السابقة هنا يرى الباحث أن الاساليب القديمة قد تصبح طرق ملهمة للجمهور المتلقي وتثير في نفسه حب الرجوع للذكريات القديمة ، والتجارب السابقة الجميلة من وجهة نظر الجمهور .
2. Perspective drawing: أي التأكيد على أساليب الشعارات في البساطة والأسلوب المسطح.
3. Simplistic geometry: أي التأكيد على محور اسم العلامة التجارية ودلالتها لدى المتلقي.
4. Divergent letters: ان بعض الكلمات ذات دلالات مباشرة نحو الأفضل إذ **العنصر التايبوغرافي (تعد وسيلة اتصالية يتم من خلالها، نقل المعاني من طرف مرسل إلى طرف مستقبل**) (Loken, 2019, p. 174)
5. Authentic portraiture: أي ان الصورة الشخصية، ذات حقيقة موثقة، وذات تعبير عال (يرى الباحث أن الشعار العالمي (يعد جزاء من هذه الحقيقة أذ ان الابتسامة التي تمثله جزاء مهم من هذه الحقيقة كما في الشكل رقم (4) في الصفحة الماضية .
6. Pristine symmetry: أي الاستعانة بالأسس وبالخصوص التناظر والتوازن. ، لا بدل من التأكيد هنا أن الشعارات العالمية جميعا لا تخلو من هذان المبدأين وأفضل مثال على ذلك هو الشعار (McDonalds)في الشكل رقم (9)

شكل رقم (٩)

7. Kooky characters : التركيز على الكاريكاتير والفكاهة العالية.
8. Modernized symbolism: التواصل مع جذور تاريخية كطائر العنقاء أو الكتابات الهيروغليفية.

9. Static motion: بمعنى تحقيق الايحاء بحركة داخل الشعارات الثابتة كما في الشكل رقم (4) في الصفحة السابقة .

10. Analogous color schemes: أي التركيز على الألوان المتناغمة لخلق الإحساس بالانسجام.

بعد استعراض أساليب الشعارات العالمية للباحثين السابقين في أعلاه التي تمثل (البيانات التفصيلية) لموضوع البحث،تنبأ الباحث بأساليب الشعارات العالمية كما في الجدول أدناه :

التسلسل	مثال الشعار العالمي	الأسلوب بالانكليزية	الأساليب باللغة العربية
1	فيدكس وأبل	Negative Space	الفضاء السالب
2	دزني لاند	Handmade	العمل اليدوي
3	امزون	Kinetic Logos	التصاميم الموحية بالحركة
4	بيبسي وتيوتر	Pepsi and twitter	الصور المجردة والايقونية
5	أمازون	Amazon	شعارات الشكل الأشاري
6	كوكل	Google	سيادة العناصر التايبوجرافية

المبحث الثالث

أنواع التنبؤ:(forecast type)

أن التنبؤ التصميمي، يمثل الخطوة الأولى للمصمم، كونه يعد المرشد الأهم بالنسبة له؛ إذ يوجهه باتخاذ القرارات المهمة بشأن الأساليب التصميمية المناسبة الأكثر إقناعا للجمهور المستهدف،أي ان المصمم هو أول من يتخذ القرار بخصوص أساليب التصميم على وفق التنبؤ المتوقع بخصوص تقبل الجمهور المستهدف للأساليب التي يميل لها . وإذا كان التنبؤ التصميمي بهذه الأهمية فإن المجتمع الإنساني تنبه إلى دوره المهم الذي لم يكن مقتصرا على التصميم، بل إلى مجالات عدة ، لذا فقد تنوعت أنواعه (التنبؤ) وتعددت فمن أنواعه :

(Hassan, 2020, p. 278)

أولاً : **الحدس والخبرة** :يعد من العمليات التنبؤية الوصفية الأكثر شيوعا بين الناس، والمتعلقة باتخاذ القرارات السريعة اليومية بين المديرين ورأس الهرم داخل المؤسسة ، ومدى الاستجابة لها عال ،إذ إن متخذ القرار يعتمد على خبرته الشخصية.

ومن مزايا هذا النوع :

1- نتائج التنبؤ التصميمي تكون في وقت محدود. أي ان المصمم يتنبأ اعتمادا على خبرته.

2- انخفاض تكلفة هذا النوع، فالمصمم يعتمد على مرجعياته الفكرية و خبرته الفكرية.

3- تتميز قراراته بالمرونة.

ثانياً : **طريقة دلفي**: (الاجتماع عن بعد) أي اعتمادا على مجموعة من الخبراء(منسق) ويدير الطريقة التنبؤية أكثر الخبراء خبرة فيما بينهم عن طريق المراسلة، ويجيب على استفساراتهم عبر أسئلة توزع عليهم عبر وسائل المراسلة، بدل الاجتماع (حرصا على الحيادية). علما ان جميعهم يزودون ببيانات ومعلومات بشأن التنبؤ الحالي.

ومن مزايا هذا النوع :

1- انخفاض كلفته.

2- الحيادية وعدم التأثر بالآراء الشخصية.

اذن يتنوع التنبؤ التصميمي على وفق نوعين رئيسين هما : 1- الحدس والخبرة، والأخر أكثر دقة وهو طريقة دلفي الذي ينتج من ء شخوص عدة ذوي خبرة وتجربة. ويرى الباحث ان العملية التصميمية تتحقق بثلاث خطوات زمنية متعاقبة وهي : 1- التنبؤ التصميمي 2- الأسلوب المناسب 3-التواصل مع الجمهور المستهدف كما في الشكل رقم (8) في أعلاه.

شكل رقم (١٠)

مؤشرات الإطار النظري

1- تتنوع الشعارات العالمية بحسب استرشادها بأساليب رئيسة هي أساليب الصور المجردة ، و تأثير يد الإنسان، والإيحاء بالحركة، والفضاء للفضاء السالب،وسيادة العناصر التايبوجرافية، فضلا عن دعمها للأشكال الأشارية .

2- بالرغم من تنوع التنبؤ التصميمي لكنه يتضمن نوعين أثنين هما : الحدس والخبرة ، وطريقة (دلفي).

3- بإمكان تحقيق العملية التنبؤية الجيدة لكن ضمن شروط هي: توفر الكلفة المادية وتحقق البيانات التفصيلية،و الوقت اللازم ، والإمكانات البشرية و المعنوية.

4- التنبؤ يمثل نسقا شائعا عند تحليل الوقائع اعتمادا على تفسير أحداث ماضية .

7- إن الشعارات العالمية هي الوسيلة الأفضل لإيصال رسالة لمجتمع ما على وفق أساليب جديدة حديثة مثيرة للانتباه .

(إجراءات البحث)

منهجية البحث:أعُتمد المنهج الوصفي لأغراض تحليل المحتوى للوصول إلى أهداف البحث؛ فهو من أنسب المناهج البحثية التي تلاؤم موضوع البحث بما يتيحه من إمكانية إجراء التحليل والاستدلال على التنبؤ في أساليب الشعارات العالمية.

مجتمع البحث :أما مجتمع البحث فتضمن إلشعارات العالمية للولايات المتحدةالأمريكية، وبلغت (15) شعارا عالمي، و بعد استبعاد منها التصاميم المتشابه والمكررة والتي لا تتفق مع البحث بلغت عدد الشعارات (10) شعارات وجدها الباحث مستوفية ومتفقة مع هدف البحث.

جدول بالشعارات العالمية (مجتمع البحث)

ت	نوع الشعار	أسلوب الشعار العالمي	الشعار
.1	**رموز الكلمات أو الحروف**	سيادة العناصر التايبوجرافية	Google
.2	**رموز الكلمات أو الحروف**	الشعارات ذات الخط السميك	amazon
.3	**شعارات الجمع**	الفضاء السالب	FedEx
.4	الصور التوضحية	شعار الصور الايقونية	
.5	شعارات الحروف	سيادة العناصر التايبوجرافية	
.6	شعارات الحروف	سيادة العناصر التايبوجرافية	Disney

.7	شعارات الحرف الواحد	Monoclines' (الخطوط الأحادية)	
.8	شعارات الجمع	Abstract logos	
.9	شعارات الحروف	Text destruction تكوين بالنص	
.10	شعارات الجمع	Handmade (عمل اليد)	

عينة البحث:وبعد الاختيار اتبع الاختيار ألقصدي غير الاحتمالي من مجتمع البحث بواقع (3) نماذج 30%، من مجتمع البحث، اعتمدت طبقاً لموضوع الدراسة وطبيعة مشكلته، وارتباطها مع التنبؤ التصميمي وأساليب الشعارات العالمية .

أدوات البحث:للوصول إلى أهداف البحث صممت استمارة تحديد محاور التحليل، تضمنت محاور تناولها الإطار النظري، إذ أستند الباحث في تصميمها الى ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات تمثل خلاصة أدبيات التخصص، اشتملت محاور عدة ذات تفصيلات تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق أهدافه.

صدق الأداة: جرى التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء والمتخصصين بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها، أجمعوا على صلاحية مفرداتها بعد إجراء التعديلات وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

الوسائل الإحصائية:احتسبت النسبة المئوية لعدد التكرارات المتحققة في نماذج العينة للوصول إلى النتائج الكمية للبحث.

تحليل النماذج

(أنموذج رقم (1)،

اسم الشعار العالمي	نوع الشعار	أسلوب الشعار العالمي	الشعار
Google	رموز الكلمات أو الحروف	سيادة العناصر التايبوجرافية	Google

مفهوم التنبؤ التصميمي: جاءت القيمة اللونية لهذا الشعار متنوعة ومتعددة ، بحيث جاء كل حرف بقيمة لونية متفاوت عن جواره ، فيا نرى بشكل واضح أن المصمم حاول التأكيد على الرموز الكتابية عبر الاعتناء كثيرا بالفضاء السالب الذي يبدوا واضحا عبر تجليه داخل الحروف وبين الحروف ، لذا انعكس لدى المتلقي في الشعور بعدم الزحام للشعار العالمي الحالي ، ،وخاصة داخل حرف (G) كما في الشكل رقم (11) فالفضاء السالب يحتل مساحة بمقدار النسبة الذهبية للشعار ،لذا فأن المتلقي لا يحتاج الى الكثير لأدراك الشعار وتلقيه هذا الشعار حتى ولو من بعيد ، خاصة وأن المصمم حرص على التفاوت الكبير بين الحروف مع الفضاء السالب ،ولجأ الصمم على الاعتناء بالبنية الشكلية للشعار الحالي بحيث تبدو شائعة لدى المتلقي عبر تحقيق البساطة في تصميم الحروف ، بحيث لا تجد صعوبة تذكر في التعرف عليها بمعنى اخر لا يحتاج الى المتلقي الى تنبؤ كبير للأدراكها.

شكل رقم (١١)

أساليب الشعارات العالمية: استعان المصمم بأسلوب من الاساليب والمبادئ التي تحقق الشعار العالمي؛ وهي أسلوب (هيمنة الحروف التايبوجرافية) ، لتحقيق تنبؤه وارتقاء تصميمه شعاره الى العالمية .

أنواع التنبؤ: جاءت خطوات التصميم الحالي على وفق (طريقة دلفي)، وقد تنبأ الباحث لذلك الشعار إلى العالمية عن طريق الاستعانة بأحد أساليب الشعار العالمي وهو هيمنة العناصر التايبوجرافية لتحقيق تنبؤه .

(أنموذج (2))

اسم الشعار العالمي	نوع الشعار	أسلوب الشعار العالمي	الشعار
Amazon	رموز الكلمات أو الحروف	الشعارات ذات الخط السميك	amazon

مفهوم التنبؤ التصميمي :جاءت العنصر الاشاري للشعار العالمي الحالي على وفق أسلوب الشعارات العالمية التي تثير الحركة فضلا عن الرضا والسعادة من قبل المتلقي ،وهو أسلوب ملهم ينسجم مع التوجه الوظيفي للشعار ، ويسهم في أعانة الجمهور المتلقي في التنبؤ في تلقيه وادراكه بسهولة ، فيما لجأ المصمم الى معالجات رقمية للبنية أحد حروف الشعار الحالي وهو (Z) لتحقيق بعد تعبيري عالي كما في الشكل المجاور رقم (12)،كما وظف التباين اللوني بين اسم الشعار مع العنصر الاشاري للإشارة الى العنصر الأخر بشكل أعمق، اذن استعان المصمم أو المؤسسة لتحقيق هذا الشعار العالمي هنا عبر تجسيد هذا الشعار بأساليب عالمية وهي متعددة وهو (سمك النوع الخطي) و(سيادة العنصر التايبوجرافي)، فضلا عن القيمة اللونية للعنصر الاشاري .اذن حقق الأسلوب هذا عبر الإيحاء الحركي للعنصر الاشاري فضلا عن القيمة اللونية التعبيرية له وسمك النوع الخطي .

شكل رقم (١٢)

أساليب الشعارات العالمية:جاء الشعار الحالي بأسلوب عالمي فضلا عن الجانب التعبيري للقيمة اللونية، لذا يرى الباحث أن الأساليب العالمية للشعار تسهم في ترقيه الى الشعارات العالمية فضلا عن رفع جودته .

أنواع التنبؤ:جاء الشعار العالمي الحالي (بالتنبؤ الدلفي) من خلال الاستعانة أساليب عالمية متعددة في آن واحد ، لتلقيه من قبل الجمهور المتلقي .

أنموذج رقم (3)

ت	اسم الشعار العالمي	نوع الشعار	أسلوب الشعار العالمي	الشعار
3	فيدكس FedEx	رموز الكلمات أو الحروف	Negative Space (الفضاء السالب)	FedEx

مفهوم التنبؤ التصميمي:جاء الشعار العالمي الحالي ضمن الشروط التنبؤية (لطريقة دلفي) من خلال تحقيقه لتنبؤ المصمم إذ استعان بأكثر من أسلوب تصميمي عالمي وهي اسلوب سمك النوع الخطي وأسلوب الفضاء السالب ، لضمان تحقيقه التلقي من قبل الجمهور المستهدف ، وقبوله من ضمن الشعارات العالمية .

أساليب الشعارات العالمية :

استعان الصمم هنا بأكثر من أسلوب لتحقيق العالمية للشعار الحالي ، كما في الشكل رقم (13) فضلا عن الاستعانة بالقيمة اللونية المتباينة والمعبرة لتحقيق غرض وضيفي لذا يبدو واضحا أن الشعار الحالي غني بالأساليب العالمية فضلا عن البعد التعبيري للقيمة اللونية له .

شكل رقم (١٣)

أنواع التنبؤ:استعان المصمم أو المؤسسة التصميمية لتحقيق تنبؤه .بطريقة دلفي، كون الشعار العالمي الحالي، قد حقق تنبؤه، من خلال جودته وتصنيفه ضمن الشعارات العالمية.

(خلاصة التحليل)

1- جاءت القيمة اللونية للشعارات العالمية مرتبطة بقيمة تعبيرية ، ، محققا بذلك حاجة تدعو لها مدارس التصميم الحديثة، بوصفه مطلبا وظيفيا وجماليا لتصاميم الشعارات العالمية المعاصر ة .

2- أسهمت عملية تحقيق ألأسلوب العالمي وبناء العناصر ضمن هذا الشرط في تحقيق تحول الشعار من شعار عادي الى عالمي ،كما أن هذا الشرط الأخير إبداعي ، ومن ثم يسهم في تحقيق التواصل بشكل اقوي مع الجمهور المتلقي، ،لذا أسهم في ترسيخ هوية الشعار العالمي والثبات في أذهان الجمهور المتلقي.

3- استعان المصمم في بعض الشعارات العالمية في تحقيق أكثر من أسلوب للشعار العالمي لأجل تحويل الشعار من شعار عادي الى عالمي،ومن ثم رفع جودته وتأثيره في المجتمع المستهدف، وحقق تنبؤ المصمم في تأكيد الحوار بين المجتمع المستهدف والشعار.

4- أسهم مبدآ البساطة، وعمل اليد (Free Hand) المتلازمين في تحقيق تنبؤ المصمم والجمهور المتلقي عبر تقليل الكلفة المالية، وتسهيل تلقيه من لدن الجمهور المستهدف .

5- حققت الأساليب العالمية في نجاح تنبؤ المصمم أو المؤسسة التصميمية،و تقليل كلفة التصميم كما حققت دراسة عالية للبيانات التفصيلية العميقة للمجتمع المستهدف في تقليل قدر الإمكان من المستحقات المالية والبشرية .

الاستنتاجات:

بعد عرض النتائج ، يؤشر الباحث الاستنتاجات التالية :

2- على الرغم من معطيات أساليب الشعارات العالمية والتي تؤثر في سمات البعد الاتصالي للشعار، يحتاج المصمم الى توليف عناصر صورية مجردة في بعض الأجزاء المؤشرة من قبل المصمم وأيقونية في اجزاء أخرى لأحداث حال من معطى بلاغي يغير في نسق اتجاه التصميم ليعطي تعزيزا على مستوى البعد الاتصالي وترسيخ الرسالة الاتصالية بين الشعار العالمي والمتلقي .

3- ان الارتباط الناتج في ترسيخ البعد الاتصالي للشعارات العالمية عبر أسلوب سيادة العناصر التايبوغرافية فضلا ، عن سمك النوع الخطي تمثل قيمة تذكرية عالية على مستوى التلقي زمنيا ومكانيا.

4- بسبب توافر أنواع لأساليب الشعار العالمي ، كسيادة العناصر التايبوكرافية وشعارات الصور الايقونية والمجردة وغيرها ، أصبحت خيارات التنوع الشكلي للشعارات العالمية بين عناصره والبنية الشكلية للعناصر التايبوكرافية متاحة بشكل أكثر تأثيرا على الوظائف الاتصالية والتداولية ، فضلا عن خصائصها البلاغية .

5- إن وظائفية الشعارات العالمية والتي عولجت بنيتها الشكلية رقميا تزداد في بعدها التعبيري وواقعها المعزز لتكون رسالة يمكن ان تكون ذات تأثير ايجابي على آلية استقبالها من قبل المتلقي.

6- تكمن قوة الشعارات العالمية من حيث التأثير والاشتغال المفاهيمي من خلال استنادها الى الأساليب التصميمية التي تحقق تلك الشروط عبر الطرق التقليدية في تنظيم المساحات وصيغة تغيير النمط الذي يعزز الاشتغال الوظائفي والجمالي والتعبيري.

7- تتخذ البنية الشكلية للشعارات العالمية شكلا معينا آخر من خلال العنصر الاشاري المنسجم شكلا والمتباين لونا مع العناصر التايبوكرافية وفي كل نوع من التمظهر فعل وظائفي لتلك البني ، وبذلك تحقق فعلا أدائيا يتقبلها الموقف البصري للمتلقي ليعوض بذلك موقف فكري آخر اكثر ترسيخا في الذاكرة .

التوصيات:

1- ضرورة اهتمام المصممين أو المؤسسات التصميمية بتصميم الشعارات العالمية التي تواكب التطور العالمي في مجال التصميم الشعارات العالمية والاهتمام بأساليبها .

2- الاستعانة بالمؤلفات والبحوث والدراسات الأكاديمية للباحثين والمتخصصين في مجال تصميم الشعارات العالمية،كمبادئ وقيم تصميمية استشارية ينطلق منها المصمم في إنجاز أعماله التصميمية العالية.

3- استلهام الأعمال التصميمية للشعارات العالمية لضمان التفاعل مع المجتمع العالمي ، تزامنا مع ثقافة الشعارات والأساليب العالمية التي تترسخ كلما تطور المجتمع العالمي.

المقترحات :تواصلا مع البحث الحالي، يقترح الباحث الدراسة الاتية :

- **البعد الوظيفي في تصميم الشعارات العالمية.**

Reference

- Abu Bakr al-Razi .(2010) .*Mukhtar Al-Sihah.*Damascus: Dar Alfayha.
- altanmia, t. M. (2003, Fabruary 7). Magazine Jisr altanmia. *Magazine Jisr altanmia* , p. 15.
- Bradley, H. (1998). *Exford Wordpower.* London: oxford university press,.
- gatteh, H. (2019, 12 15). Shape replacement in logo design. *AL-ACADEMY*, p. 177.
- Hoskins, A. C. (2021). *Connect DESIGN STRATEGIES FOR POST-COVID WORLD.* California: University of California.
- Saad, N. (2019). Digitization as a contemporary
  . *AL-ACADEMY*, p. 122
- Hussein, A. (2013). *Definition of Forecasting.* Baghdad: Dar Al-Hikma for Publishing and Distribution.
- I. ,. (1994). *lisan alearab.* Beirut: Dar Sadeer.
- Ali, K. (2021). Shape replacement in logo design. *AL-. AL-ACADEMY*, p. 147
- reality and its importance in Saudi plastic art ,
- . *AL-ACADEMY*, p. 177Jacob Cass 1) .January, 2016 *2016* .(*Logo Design Trends Forecast* . تاريخ الاسترداد 11September, 2021 من ،JUST CREATIVE: https://justcreative.com/2016-logo-design-trends-forecast/Manzur, I. (1994). *lisan alearab.* Beirut: dar sadir Printing and Publishing.Marcella Jalbert 25) .January, 2020 *10* .(*logo design trends to try in 2020 [Infographic* تاريخ الاسترداد 11 September, 2021 من ،IM PACT: https://www.impactplus.com/blog/logo-design-trends
- Qatami, Y. (1989). *The psychology of classroom education.* Oman: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
- Razi. (1989). *Mukhtar Al-Sihah.* Baghdad: Al-Irshad publishing house.
- Team, b. 9. (2020, 7 8). *99designs*. Retrieved October 8, 2021, from https://99designs.com/blog/trends/logo-design-trends/

  l., H. K. (2019, 7 22). Formal Fubstitution in logo Design. *AL-ACADEMY*, p. 171.

  Jassim, I. K. (2021, 6 15). Employing semantic coding to build meaning in action films. *AL-ACADEMY*, p. 445.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/113-128

Forecasting in international logos' design styles

Hattem Kateh Logen Hassan Al-Atwani[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 29/10/2021…...Date of acceptance: 31/1/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Forecasting has become common process and reality. Since man has found multiple forms of simple predictive predictions, fruitful predictive results have emerged, such as weather forecasting or trading on stock exchange. The research was organized by defining the problem, which was manifested by the question:

(What is the prediction in global logo design methods?)

The aim of the research: (revealing design prediction in the methods of global logos). The theoretical framework was: (the concept of prediction in the design of global logos), (methods of global logos), (types of prediction) and then were attached to indicators, results and conclusions, including:

- The color value of international logos came with human needs: a need that modern design schools call for her.

The suggestions are:

Emphasis on academic studies global logos, as they are advisory principles and values from which the designer sets out to achieve his global logos.

Conclusions:

After presenting the results, the researcher points out the following conclusions:

1- Despite the data of global logos methods that affect the characteristics of the communicative dimension of the logo, the designer needs to synthesize abstract pictorial elements in some parts indicated by the designer and iconographic in other parts for the events of a situation from a rhetorical given that changes the layout of the direction of the

[1] Ministry of Education/Baghdad Education Directorate, ali128638@gmail.com .

design to give an enhancement at the level of the dimension Communication and consolidation of the communicative message between the global logo and the recipient.

2- The resulting link in consolidating the communicative dimension of global logos through the style of typographical elements as well as the thickness of the linear type represents a high remembrance value at the level of reception in time and space.

3- Because of the availability of types of global emblem methods, such as the rule of typographical elements and logos of iconic and abstract images, and others, the options for the formal diversity of global emblems between its elements and the formal structure of the typographical elements became available in a more effective way on the communicative and deliberative functions, as well as their rhetorical properties.

4- The functionality of global logos, whose formal structure has been digitally addressed, increases in its expressive dimension and enhanced reality to be a message that can have a positive impact on the mechanism of its reception by the recipient.

5- The strength of global logos in terms of impact and conceptual work through their reliance on design methods that achieve these conditions through traditional methods of organizing spaces and the formula for changing the pattern that enhances functional, aesthetic and expressive work.

6- The formal structure of global logos takes another specific form through the indicative element that is harmonious in form and contrasting in color with the typographical elements, and in each type of manifestation a functional act of those structures, thus achieving a performance act that is accepted by the visual position of the recipient to compensate for another intellectual position that is more firmly established in the memory.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/129-148

الذات الإنسانية وتمثلاتها في اعمال سلفادور دالي

نابليون يوسف بادين[1]

سلام ادوريعقوب اللوس[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/9/12 , تاريخ قبول النشر 2022/2/15 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

اثرت نتاجات المدرسة السريالية منذ انطلاقتها وحتى يومنا هذا بشكل كبير على الفن في العالم، لذلك نجد كثير من التشكيلين حول العالم استثمروا في نصوصهم البصرية الاشكال التي ولّدتها السريالية، وهنا يطرح الباحث عدّة اسئلة: ما هي المفردات الشكلية التي تشير بشكل مباشر أو غير مباشر إلى الذات استخدمها الرسام السريالي؟ وهل فُهم الشكل السريالي كما قصدتها الحركة؟ وفي هذه الاسئلة تتلخص مشكلة البحث أما أهمية فتكمن في التعرف على مرجعيات شكل الذات الانسانية والمرتبطة بالحقل السايكولوجي في اعمال السرياليين وبخاصة سيلفادور دالي، وتركز المبحث الاول على (جدلية الذات عند الفنان بين الوعي واللاوعي) والمبحث الثاني على (الهيئة البشرية في اعمال سلفادور دالي) ومن ثم اختار الباحث مجتمع بحثه من الأعمال التي انجزت في الفترة 1927 -1964 واختار ثلاث عينات وبعد التحليل توصل الباحث الى النتائج والاستنتاجات ومنها:

1. تضمنت النماذج الثلاث ل دالي (1)،(2)،(3) التحليل النقدي المبني على الهلوسة.
2. قصدية الارباك الذهني من خلال التسمية في العينة (1).
3. استخدام رموز الاحلام من كتاب (تفسير الاحلام) لعالم النفس (فرويد) وتشكيله موضوعات حُلمية ولكن بطريقة علمية مدروسة وليست من لاوعي الفنان واحلامهِ.

الكلمات المفتاحية: الذات، الإنسانية، التمثلات.

مشكلة البحث:

حين نواجه الفن فنحن نقف أمام ثلاثية (الوجود والفن والمعنى) حين يقدم الفن المعنى لذلك الوجود ويكشف ترابطاته للمتلقي، ولكن حين يغيب المعنى في العمل هل يحتفظ الفن بمهمته؟ يرى (فريدريك نيتشه) في كتابه (ميلاد التراجيديا): ان الفن يبرر ذلك الوجود عند ما يغيب المعنى. اي ان الفن يقدم صورة مكثفة لذلك الوجود المبهم، اي ان الفن هنا يندمج بالوجود ويصبح مثله مثيرا مولدا للأفكار والتساؤلات. إذا حين

[1] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، Napolieonbadeen@gmail.com .

[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

يفقد العمل السريالي المعنى ويغادره في رحلة بحثه وكشفه عن الذات الانسانية، هل يعكس هنا صورة الوجود المبهم من حولنا أم صورة الذات العميقة التي لا نعرفها، هنا تكمن مشكلة البحث بين المفاهيم التي قدمها التحليل النفسي والمعرفة الابستمولوجية لماهية النفس والذات البشرية عند العلماء النفسيين أمثال (فرويد) و(أدلر) و(يونك) و(برجسون) وبين الصورة المادية في الفن السريالي.

فهل تمكن سلفادور دالي من أن يستدعي الى الوجود اشكالا ونصوصاً تقترب من تلك المكنونات اللامرئية في اللاواعي المرتبطة باساس العمل الفني السريالي وغايته؟ أم قدم تعبيرا عن الوجود من حوله؟. إن اللبس الذي أحاط أعمال السورياليين في التدوال النقدي، لفهم أعمالهم ووتفسير رغباتهم في عرض حقيقة الاعماق الذاتية إلى العالم الخارجي وفقا لوعيهم لمفهوم "الذات" البعيد عن كل رقابة يفرضها العقل ودون أي حساب للاعتبارات منطقية او الجمالية، والايمان بسلطان الاحلام المطلق، فضلاً عن التعبير عن الحالات النفسية ومشاكلها من خلال نصوصهم الابداعية الادبية والتشكيلية. قد ساهم في إعطاء صورة مشوشة غير حقيقية.

لذا يصوغ الباحث مشكلة بحثه في الاسئلة التالية:

- هل تقدم أعمال دالي صورة الذات اللاواعية أم الواعية؟
- ما إمكانية ترحيل طاقة اللاوعي في أعمال دالي إلى نص إبداعي تشكيلي مرئي معبر عن الذات؟
- وهل ساهمت أعمال دالي في صياغة معنى للذات أم إنه قدم صورة ثانية لذلك الوجود المبهم؟

هدف البحث: التعرف على: الذات الانسانية وتمثلاتها في أعمال سلفادور دالي.

حدود البحث: موضوعياً: اعمال سلفادور دالي، وزمـانياً: من 1924-1984. ومـكانياً: اوربا.

اهمية البحث:

1. معرفة التحولات والتطورات التي عاشها سلفادور دالي للوصول إلى البنى الداخلية للذات الانسانية وكيفية وتمثلاتها في اعماله.
2. يرفد البحث الحالي الجانب النظري في الفن التشكيلي بجهد متواضع يفيد طلبة الفنون والمهتمين بهذا النوع من البحوث.

تحديد المصطلحات:

1. **ذات (ذاته) SOI – MEME:** ضمير عاقل للشخص الثالث، للغائب، اضفت عليه اللغة الفلسفية بعض المعاني الخاصة. يدخل في عدة تعابير تقليديه: في ذاته، بذاته، لذاته،

أ- يتخذ رنوفييه من تعارض الذات والغير، الاطروحة ونقيضها لمقولة الشخصية التي يكون توليفها هو الوعي أو الشخص، فبينما يجري في الاغلب تصّور الانا le moi كأنه فكرة تكفي ذاتها بذاتها على المنوال الديكارتي (لا يعطى الذات والغير الا بنسبة أحدهما إلى الآخر وفي نطاق توليفهما).

ب- اعتمد بعض الكتاب المعاصرين (هـ برمون، ليون دودية وغيرهما) تعبيري أنا وذات أخرى لترجمة التعارض بين Ich وEs عند فرويد.

ج- عند لوسين: الانا بوصفه مثالاً اخلاقياً، ففي نظره (تتعارض أخلاقيات الذات مع أخلاقيات المصلحة، الشعور، الخ، وترمي إلى جعل هدف الفعل الاخلاقي (انا ينبغي تحقيقه، ذاتاً... هكذا ندخل في أخلاقيات تحقيق الذات) (Laland, 2001, p. 1309).

2. **ذات:** سيكولوجيا، ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوحد الصور الذهنية (Wahba, 2007, p. 321).
3. **ذات:** الذات النفس والشخص، يقال ذات الشيء نفسه وعينه، والنسبة إليه ذاتي، والذات أعم من الشخص، لأن الذات تطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق إلا على الجسم (الجرجاني). وللذات معانٍ عدّة:

أ- الذات تطلق على باطن الشيء وحقيقته، والعرض لا يطلق الا على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء. والذات ثابتة، والاعراض متبدلة.

ب- تطلق الذات على الماهية (Quiddite) بمعنى ما به الشيء هو هو، ويراد به حقيقة الشيء ويقابله الوجود. وقد يطلق على الماهية أيضا باعتبار الوجود (Saliba, 1994, p. 579).

التعريف الاجرائي: تبنى الباحث التعريف ذات: الذات النفس والشخص، يقال ذات الشيء نفسه وعينه، والنسبة اليه ذاتي، والذات أعم من الشخص، لان الذات تطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق الا على الجسم (الجرجاني). وللذات معانٍ عدّة: الذات تطلق على باطن الشيء وحقيقته، والعرض لا يطلق الا على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء. والذات ثابتة، والاعراض متبدلة

المبحث الأول: جدلية الذات عند الفنان بين الوعي واللاوعي

بعد ان ادرك الانسان الاول البيئة، ذلك الوجود المحيط به في العصر الحجري السحيق (الأيوليت)، صار موضوعه الأول، وانجز المعارف كنتاجٍ متأخرٍ لحالةِ الوعي بالذات والوعي بالوجود، وكنتيجة لهما، وبدأت صيرورة الذات الاولى، فأنجز فنونهُ بوعيٍ بسيط وتلقائية مع بدء الشعور بالحاجة لذلك، مضيفاً ذاته الاولى – طبعات اليد واشكال البشر المجردة – الى جدران الكهوف، مُحققاً اعمالاً تُضاف لمتحف الفنون، شأنها شأن النصوص البصرية الحديثة، لتكون "**أقدم تاريخ للوعي الا وهو تاريخ الفكر المجازي (الفني) الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كثيرة طمستها، مع الزمن، تراكمات بالغة التعقيد**" (Gachev, 1990, p. 14). لذا كان عصر فجر الوعي كما يسميه المؤرخ خزعل الماجدي، وهو عصر الأدوات العظمية (bone tools) والأدوات الحصوية (pebble tools) (Al-Majidi, 1997, p. 35)، فيها بدأ الانسان بأول الادوات والتي تعدُ التكنولوجيا الاولى "**فتهذيب قطعة من الحجر او المعدن وربطها بقطعة خشبية من جذع شجرة واستخدامها فأسا لقطع الاشجار او لتقليب الارض هو نوع من التكنولوجيا. واستخدام النار في الطهي او التدفئة او في صهر المعادن كان كشفاً تكنولوجياً عظيم الاهمية بالنسبة الى عصره، بل ان اهميته بالنسبة الى العصر البدائي الذي ظهر فيه، تفوق بكثير اهمية الطاقة الذرية بالنسبة الى عصرنا الحاضر**" (Zakaria, 2017, p. 130)، فسُميَّ انسان هذا العصر بالانسان الصانع (Homo fager) فما ندعوه فناً وما نحاول فهمَ قيَمهِ الجمالية اليوم، كان مهنة يقوم بها صناع ماهرون ولإغراضٍ وظيفية، كحاجةٍ اقتصاديةٍ توفر لهم الخزنَ والحِفظ في اوانٍ وجرار،إذ إن ذات الفنان نراها ثاوية في الخطوط والصلبان المعقوفة وألوان الحزوز، أو توفرُ لهم الصحةَ والانجاب – الآله الام – وفيها نرى الذات تمثالاً أخذ شكل أمراة وهي في قمة عطاءها – الحمل – أو في شكل انثوي مع مبالغة في حجم الأثداء والفخذين، او في شكل ذكوري متخذا التمثال من الثور – للدلالة على الخصب او لاغراض طقوسية كأن يكون لها تاثير سحري على مقتنيها - رمزاً

للرجولة يضاف لاجساد الرجال. من ثم صار التعبير عن الذات في شكل تماثيل نحتية بحجوم كبيرة، هنا بدأ الانسان يعطي من ذاته ويفرضها على الوجود من حوله ويشكله برؤيته الذاتية (هو) بمنحه أفكاره وأرائهِ وأصبح له رأي في الوجود من حوله، في هذه الصنعة "الفن" اظهرَ الانسانُ بدايات وعيه لمزجِ الالوان و مزج مدركات الذهن المتأمل للوجود، فضلاً عن التعبير عن ضروريات تولّدت في حراكِ فكرهم الاجتماعي تباعاً، مظهراً قلقهِ، وآمالهِ في الوقت ذاته من تأثيرها على حياته واقتصاده، سواءَ أكانت اشكال حيوانات او بشر او حتى اشكالاً زخرفية، فضلاً عن جانب القيم الشكلية الخالصة التي وجدت على الاواني "**توجد قيمٌ سيكولوجية، وهي القيم التي تبرز من خلال مشاركتنا العاطفية الانسانية العامة ومن خلال اهتمامنا، بل توجد تلك القيم التي تبرز من خلال حياتنا اللاواعية**" (Reed, 1998, p. 27)، من خط ولون وسرعة ضربة الفرشاة وحجوم الأشكال، فالوعي بنظر هاميلتون "**احد المعطيات الاساسية للفكر وهو اصل لكل المعرفة** " (Laland, 2001, p. 210)، ويتفق مع هذا الرأي ابراهيم مدكور فالوعي سيكولوجيا عنده هو "**ادراك المرء لذاته واحواله و افعاله ادراكا مباشرا وهو اساس كل معرفة وله مر اتب متفاوتة في الوضوح وبه تدرك الذات انها تشعر وانها تعرف ما تعرف**" (Madkour , 1983, p. 222)، لنستطيع اليوم دراسة وعي الفنان وخبرته، والكشف عن ذاته التي وضعها في كل أعماله التي تَشاكلُ الواقع او تجردهُ، ومدى تأثير رسومه في نفسه و مجتمعه - لا شعورياً - في هذه المرحلة من تاريخ البشرية، مشحوناً بدوافعه الاولى الفطرية – التي تختبئ وراء فكر الانسان وتنظم سلوكه - ظناً منه بتاثير رسوماته سحرياً، رادعةً في اللاوعي لمخاوفه الجنسية (إيروس)، او مدفوعاً بطاقته النفسية الغريزية الليبيدو، كما يعتقد يونغ اذ يقول: " **ان ما من مفكرٍ او باحثٍ حيادي لا يَقرُ فوراً بالاهميةِ الفائقةِ للخبرات والمنازعات الجنسية او الإيروسية. لكنه لا يستطيع أبدا ان يثبت ان الجنس هو الغريزة الاساسية الوحيدة والمبدأ الفاعل الوحيد في النفس الانسانية. بل يسلم إن النفس جهاز معقد الى ابعد حدود التعقيد**" (Jung, 1992, p. 10)، والشعور بضرورة انجاز المعارف الفنية ورسم الهيئة البشرية – الذات -جاء لاحقاً لذلك "**فالعقل المعرفي هو حالة متاخرة على وعي الوجود واطلاق الافهوم على الاشياء**" (Al-Hafiz, 2019, p. 12)،

والارتباط ديالكتيكي بين العقل الواعي والطبيعة فيدرك الانسان ذاته شيئاً فشيئاً، وتتكون وتنمو صورته الذاتية فيه، ويسعى لتسديد احتياجاته تبعا لنمو وعيه وادراكه وتنامي حاجاته الاقتصادية والفكرية، هذه الحركة وهذا الجدل الديناميكي هو جدل الطبيعة التي تكلم عنها اولاً الفيلسوف الاغريقي هيراقليطس" **كل شيء يتحرك**" (Imam, 1984, p. 36)، جدل داخلي في ذات الانسان تُحيل المحسوسات والمدركات في صيرورة مستمرة لتصبح وعياً وفكراً، وتظهر فيما بعد في نتاج الانسان، منعكسة في الحضارة، كتعبير عن الذات ومدركاتها، تلك الصيرورة أساسها صراع الاضداد المتكاملة "الحالتين المتناقضتين للنفس البشرية رغم تنوع مصطلحاتها، الا انها تؤكد على التصنيف الموضوعي و الذاتي، ومن امثلة هذا التقابل "**السكوني والمتحرك (عند ميومان) والتوليفي والتحليلي و النظري والعملي والابوللوني والديونيسي (عند نيتشه) والغيري التركز والذاتي التركز (عند بارو) والقوي العقل والواهن العقل (عند وليم جيمس) والمرتبطة كلها بالاتجاهي الخاصين بالآلية النفسية (Psychic mechanism) واللذان يسميهما يونج بالانبساط والانطواء**" (Reed-, 1996, p. 119). فجدلية الذات - المنبسطة والمنطوية – المتحركة تسمو بالذات تدريجياً،

وصولاً لتَمثُّل الانسان على حقيقته في فنونه، " فالذات هي التي توجد اولا... الذات الفاعلة التي تكون مركز للشعور والتي تدرك مباشرة وعينياً في فعل الوجود المشخص" (Al-Zubaidi, 2011, p. 193)، كما ادركها من خلال البحث والتنقيب الداخلي على مر العصور، و بعيداً عن الاساطير والقصص، وأقرب إلى الواقع، فيعتقد هيغل " **ان وعي الذات يمر بثلاث مراحل بدئاً بوعي الذات الفردي مروراً بوعي الذات من خلال العلاقات بين الافراد و انتهائاً بوعي الذات العام وفيه تشترك الذوات في التأثير بفضل وعي المبادئ العامة**" (Kon, 1993, p. 23)، اذ كانت البدايات الأولى في المنجزات الفنية لانسان العصور الحجرية تلقائية حيوية، نقلها فنانُ ذلك العصر بصدقٍ وعفويةِ فناني الانطباعية، مطابقة للطبيعة إلى حد الغرابة وتختلف عن العصور التي تلتها وعن فنون الأطفال والقبائل البدائية إذ إنها "**تعطينا انطباعاً بصرياً يبلغ من التلقائية ومن نقاء الشكل والتحرر من كل تأنق او قيد عقلي، ما لا نجد له اي نظير في تاريخ الفن اللاحق الا عند حلول النزعة الانطباعية الحديثة**" (Hauser, 2005, p. 16)،

إلا إن كل شيءٍ تمت تنفيذه كان لا يتجاوز كونه موضوعاً، ليتحول فيما بعد الى تقبله كونه ذاتاً، لذا كانت "الانا" غائبة غير متجسدة في الفنون القديمة، وكان الموضوع هو السائد، فقهرُ الذاتِ وانكارها كان سمة المنجزات المعرفية، حتى (ارخليوكس) الشاعر اليوناني في أعماله الغنائية التي تتغنى بـ "الانا" كانت الذات الحقيقية للشاعر مغيبة تحت الذات الأصل والتناقض الاصلي – الاله ديونيزوس– ولهذا فان "أنا" الشاعر تصرخ من كينونته، وأما ذاتيته - بالمعنى الحديث لعلم الجمال - فلم تكن موجودة بعد، لا في فكره، ولا في وعي المجتمع بعد، وذلك لأن الذات الانسانية كانت لا تزال تحيا مطمورةً في عبوديةِ انكارها كونها فانية، ولا تشبه الوجود الإلهي، كحال النحات الغارق في عالم الصور المحض، والمتأمل، فيتحول إلى أحد الشخصيات البطولية أو ينصهر فيها، فتظهر الهيئة على شكل انسان ولكن صفاتها وقدرتها وجمالها كالآلهة، فأزدادت اللحمة بين الذات المبدعة والمنتج الفني تدريجياً عبر العصور، واقترب الابداع أكثر إلى الحقائق الخافية، متفجرة في العصر الحديث وتحديداً بعد الدراسات التي قدمها فرويد واكتشافاته النفسية عن اللاشعور – الخافية – والدراسات اللاحقة لتلاميذه من علماء النفس،فمّر التجارب بتحولات تعبيرية نتيجة لهذه المعرفة العلمية، فضمّنها الفنان في البنية المعرفية الفنية منطلقا من (مبدأ اسقاط الذات على الشكل) (Loos, 2010, p. 105) - ما وراء البنية (metastructure) – تلك القوانين التي تحكم الموضوع والصورة والمادة والتعبير، والامثلة الحديثة كثيرة، كرواية **جوستين** لـ (دوناتيه ألفونس فرانسوا دي ساد) والتي منعت من معظم المكتبات، او كلوحة الوقت المائع لسلفادور دالي، او قصائد لوتريامون، ليتعالق النص الابداعي من خلال بنيته المادية في ذهن المتلقي، ويؤثر كلاهما في الآخر – الفن في الانسان سايكولوجياً، والانسان في الفن ابداعياً – كذلك اغنت كتب علماء النفس امثال (فرويد) ويونج وادلر وغيرهم، فكان لاعمالهم البحثية في علم النفس الاثر الكبير في اعمال السرياليين (Dagher, 1979, p. 22)، ومن ثم اعمال الفنانين كان لها دورا مهما في فهم اللاوعي بالنسبة للمحللين النفسيين مثل (انتون ايرنزفيغ) والذي كتب (النظام الخفي للفن) على أثر دراسته للاعمال الفنية المعاصرة، و ليكونَ الفنُ ذلكَ "**الوسيط التصالحي ما بين الانسان والطبيعة، ويكون الاداة التي تضيّق هوة التغريب فيما بينهما، وتسقط العزلة من حسابات الزمن، وتتيح الفرص التي توفر المقومات الرئيسة، لإمكان البحث عن بدائل جديدة من القيم، تعزز جدلية العلاقة البنائية**

على اسس من الانسنة والروحاني" (Al-Hafiz, 2019, p. 231)، وبدأ شكل الهيأة الانساني يتجاوز المرئي والواقع والذي ساد في عصور الامبراطوريات الاشورية والاغريقية والمصرية قديماً وما بعدها من العصور الكلاسيكية وعصر النهضة، نحو الرؤية الفنية المتفردة للفنان، متخذا أشكالا تعبر عن الحالة السايكولوجية للفنان أو عن الوعي بسايكولوجية الانسان اذ يقول ديلاكروا: "**لم يعد المصوريرسم ما يريده الناس ان يراه، بل اصبح يرسم ما يراه**" (Montaser, 2001, p. 140)، هذه الرؤية الواعية والارادة الحرة، فتحت الأفق للفنان لاستدعاء الشكل الابداعي من منطقة ما تحت الشعور و فهمها وتحويلها إلى بنية معرفية واعية، فيرى يونج "**ان اللاوعي يخبئ أيضاً المواد النفسانية التي لم تكتسب بعد مستوى ومرتبة الوعي: انها بذور المحتويات التي سيصبح بعضها لاحقاً واعياً. واخيراً، لدينا كل حافز لافتراض ان اللاوعي لا ينحصر باي شكل في الجمود والراحة ومرادفات اللافعل، على العكس، يمكن التفكير بانه منشغل دائماً في خلط محتوياته وتجميعها واعادة تجميعها**" (Jung-, 1997, p. 12) فهذه العمليات العقلية المتتالية تُحيل من منطقة ما تحت الشعور(تحت الوعي) إلى منطقة الوعي والفكر في الذهن وهي بالتالي تتحول الى بنية معرفية بفضل التامل والتخيل – بالنسبة للفنان - فالابداعات الفنية المعاصرة في نظر المحلل النفسي (انتون ارنزفيغ) – الذي وسّعَ النظرية الفرويدية بخصوص اللاوعي اعتماداً على الفن الحديث كموضوع للدراسة – "**ليست مجالا للامنطقي واللامعقول او التعبير عن اللاوعي الفاقد للنظام، فالمبدأ الاولي القائل بان (الشكل الجيد) ما قبل الشعوري قد يتوصل بعد ذلك الى حد ما وبطريقة واعية تقريبا الى وضع بنية ما**" (Jimenez, 2012, p. 64)، فيرى (ارنزفيغ) التعقيد في تشكيل الهيأة الانسانية والتعبير عن الذات وفهم النصوص الابداعية والتي ابتعدت عن الاشكال الواعية البسيطة والمباشرة وإن على المتذوق للفن أو الناقد ان يكون مدركاً لسايكولوجية الفن، ووعي الفنان بلا وعيه، والصورة الذهنية "للاشعور" التي اتخذت بنية معرفية واعية على سطح اللوحة قائلاً: "**من الضروري التخلي عن استعمال طرق التحليل التقليدية للعمل الفني، وخاصة فيما يتعلق بالتركيز على التفاصيل لحساب رؤية توفيقية اشمل واكثر انفتاحاً على الحدس والتلقائية، من خلال المسح اللاواعي... التي تفلت في العادة من التحليل العقلي. والفن الجديد يتهجم أحيانا على الحساسية الواعية... ولو تشبثنا بالعادات الراسخة فينا التي اكتسبناها في النظر والاستماع في حكمنا الفني التقليدي لا يمكن إلا أن نشعر بعسر حاد مرتبط بقلق لا واعي**" (Jimenez, 2012, p. 65)، لذا فان هيأة الانسان في الفن الحديث قبل تشكلها الابداعي في بنية معرفية ما، اتخذت من منطقة اللاوعي في نفس الفنان في مرحلة التامل والانتباه شكلاً وهيئة وذاتاً، وصاغ الفنان شكلها من خلال استدعائها الى الوعي في جدل مستمر حتى اكتمل نضج المنتج الجمالي ذهنياً، ومن ثم تحقق مادياً كعمل فني في الوجود، إذ إن الوعي به يغذي اللاوعي الكامن في الانسان والذي بدوره يرفد الوعي المدرك لذاته لخزين من الافكار والصور دخلت وعي الانسان الفنان بذاته من منطقة اللاوعي الى الوعي المدرك.

المبحث الثاني: الهيئة البشرية في اعمال سلفادور دالي:

اتخذ التعبير في الفن الحديث لغة بصرية جديدة، كان للدراسات والكشوفات الفلسفية و العلمية لاينشتاين وهيزانبرغ وبروغلي عموماًاثرٌ كبير في التحولات التقنية و في الشكل الفني، فضلاً عن دور البحوث والنظريات السايكولوجية لفرويد على النزعة السريالية خاصةً، كما ساهم الرفض الدادائي في التمهيد لها

(Al-Bayati, 2015, p. 25)، اذ بدأ معها مفهوم جديد للعالم، والمادة، والانسان و المجتمع عامةً بعد الضرر النفسي والفوضى التي هزت العالم ابان الحربين العالميتين، وتزايد الطلب لعلماء النفس أما طلباً لاصلاح الضرر النفسي أو لممارستها كمهنة أو لفهم حقيقة الانسان، لذا لا بد لنا من مراجعة النسيج المعرفي الذي أُسِسَت عليه الحركة السريالية كونها ايضاً طليعية، لبيان فاعليته في المضمون والشكل، وفهم التغريب، قبل الولوج لفهم هيئة الانسان، والمنعكسة من وعي الذات لأبعاد الذات الحقيقية **"بعد تزعزع مبدأ هوية التعبيرين التاليين: إدراك – وعي، مع نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر"** (Al-Amili, 2012, p. 88)، مما ألهم الفنان السريالي، ظاهراً على شكل بنية معرفية – شعرا، بياناً، لوحة – كونها تَنفُذ بالمتلقي الى عوالم جديدة تكمن في ذات المتلقي من خلال الذات الانسانية الثاوية في تفاصيل الهيئة البشرية، حتى ان العمليات النفسية بحد ذاتها هي لا واعية، والانسان ليصل الى وعي "اللاوعي" امرٌ مشابه لادراك العالم ووعيه بحواسنا، بحسب تعبير فرويد، و التعبير عن مراحل النمو المتعلقة بالحالات النفسية والغوص في تفسير الأحلام وتداعي الخواطر والافكار والتأمل التخيلي والتنويم المغناطيسي ومحاولة تجسيدها الى الواقع من خلال المنجز الفني، هي ما تجعل فهم اللاوعي ممكناً، فالشرارة الاولى إنطلقت من عالم النفس فرويد، من خلال بحوثه التي درسها الطبيب والشاعر بريتون، احد مؤسسي النزعة السريالية، داعياً للعودة الى الذات الحقيقية المتغربة بسبب رفضها وانكارها وكبتها او كبحها مجتمعياً، **"اذ رأى منظر السريالية بريتون في رسوم دي كريكو المبكرة تمثيلاً بارعاً لتلك الحالة من العزلة القاهرة والقلق الذي لا مفر منه ولا علاج له، الذين اعتقد انهما جزء من الحالة الانسانية، وفي اتساق مع نظريات فرويد"** (Bowness, 1990, p. 277)، هذا التحول المعرفي كان وسط وطأت الحربين العالميتين، متاثراً مؤسسها بهيراقليط وأنجلز و منقادين بقصائد لوتريامون الفوضوية والمنتهكة لأنظمة الشعر المعروفة، "فالنظم التي تتجاوز الواقع هي التي تحاول ان تعيد صياغة العلاقات المتسقة باتساقات جديدة قصدية" (Khudair, 2012, p. 37)، فبعد ان تعرف بريتون على نظريات ومناهج التحليل النفسي التي كانت شبه مجهولة، كان متاكداً ان فرويد قادر على ان يقلب العالم الذهني راساً على عقب، **"حتى انه اعطى الى ابولينار النزعة الجنسية الكلية، الى فاليري بمفتاح الهفوات، والى جيد بعقدة اوديب"** (Caesar, 1979, p. 247)، إن الكشوفات السايكولوجية كانت تحولاً معرفياً اغنى مفكري القرن التاسع عشر بمؤلفات كانت دافعا لحركات فنية كبيرة، مما دعا كثير منهم لمحاولة تفكيك البنى الشكلية القديمة، من عناصر تكوين، واعادة تكوين عناصر شكلية جديدة تنتمي للمُدرك الجديد، لذلك سعى المؤسسين الجدد لاستثمار هذا الوعي، اذ **"تضمنت السريالية اعتراف الفن باللاوعي، سواء المكشوف عنه بواسطة استغلال المصادفة او بالارتباط الخلاق للصور اللاعقلانية "** (Bowness, 1990, p. 248)، لكن السلوك السريالي خالد وقديم قِدم الانسان المفكر، اذ هو في حقيقة الامر استعدادٌ، لا الى تجاوز الواقع ولكن الغوص في اعماقه، وادراك العالم المحسوس ولكن أكثر وضوحاً واشد حدةً وفي هذا المعنى يقول بريتون: **"هير اقليط سريالي في الجدلية.. ولول Lulle في التعريف. وبودلير في الاخلاق. ورامبو في ممارسة الحياة وفي غير ذلك"** (Nadeau, 1992, p. 5)، فبدأت السريالية في استقطاب الشباب المبدع وفي الوقت نفسه كان لدخول سلفادور دالي وعدد من الفنانين الشباب عام 1930 يثبت كيف نجحت الحركة في استقطاب الطاقات المبدعة، فيعّدُ انتماء سلفادور لهذه الحركة مطوراً للاسلوب الذي بدأ مع روادها،

"فكانت السريالية في بدايتها، عفوية، غير مقيدة، لطخات وقصاصات من الورق الممزق، مؤلفةً تراكيب او مجموعات كيفما اتفق، لاثارة تجربتهم الداخلية الكامنة، مقتفية مسار التقنيات السايكولوجية السائدة، بينما حاول المطورون الجدد ان يصوروا عوالمهم الحلمية بطرق اسلوب في الرسم يقرب دقة ونقاوة من الصورة الفوتوغرافية بالاضافة الى العفوية والمباشرة من تجربتهم اللاواعية لعالمهم الداخلي" (Knobler, 1987, p. 219)، الذي ظل في الاحلام بدلاً من البحث الدؤوب عن العنصر السريالي من فانتازيا اللاوعي، وسعى دالي الى تشكيل الهيئة الانسانية من اضغاث الاحلام، بمزج رموزٍ لدلالات مركبة، ليعبر عن مدركاته بلغةٍ لاشعورية اقتبسها من وعيه للغة الحلم، التي كانت غائبة عن البشرية، بعد أن ربط فرويد في كتابه تفسير الاحلام بينها وبين الواقع، والذي اطلع عليه السرياليون، واستثمروا تلك المعرفة **"لتشكيل هيئة هي "شكل" العمل الفني، وذلك الشكل قائم على اشكال اولية، هي العناصر التي يستلهمها الفنان في البداية، ليحولها بعد امرارها على ما يبدو كالمعمل الداخلي الى مفردات خاصة، مرتبطة اشد الارتباط بقدر التوازن الذي يحققه الفنان بين الوعي العقلي والشعور الباطني والخبرة الجمالية وخصوصية التقنية الادائية."** (Bassiouni, 1995, p. 11)، لذا نرى هيئة الانسان او الذات البشرية عند دالي، تشكلت بحسب وعي الفنان العقلي لما هو في حقيقة الامر في اللاوعي الانساني، من خلال المراقبة الحذقة والفاحصة للانفعالات النفسانية ودراسة مفهوم الشخص والقناع والذي نراه واضحاً في اعماله، متخذا من البنية السايكولوجية للإنسان موضوعاً لأعماله، والتطرق لحالات السايكوباثية، ومحاولة معالجتها فنياً، ولم يكن بالامر الهين ولم تكن المهمة سهلة **"فالطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها ودخلوا في علاقة حب للتحليل النفساني، شابها الاضطراب كثيراً، بغية الكشف عن اسرار العقل البشري"** (Hopkins, 2016, p. 11)، والتي اتيحت له في كتاب تفسير الاحلام وكتاب الهفوات لفرويد ملهمةِ دالي، فيرى الباحث تاثير كتاب الهفوات لفرويد على أعماله فمضمونه ان لا وجود لهفوة وان كل شيء يتم بقصدية – الوعي او اللاوعي - واضحة في اعمال دالي كما لو كان يقول: انك ستخطئ في قراءة الصورة المضاعفة **"احال دالي ركيزة اعماله ببراعةٍ وعبقريةٍ بعيداً عن حلم اليقظة الباطني، و انتقل بها الى ما وصفه بـ"هذيان التفسير(paranoiac critical analysis)" الشبيه بجنون الاضطهاد بالنسبة الى الو اقع الخارجي. بالاضافة الى التشديد للعثور على غرضٍ في العالم الخارجي ينسجم مع المتطلبات اللاواعية، ومن ثم كانت اعادة العلاقات بين الو اقع الداخلي والخارجي"** (Hopkins, 2016, p. 33)، وستكون قراءة خاطئة للعالم اذا كنت ستراها ببعدٍ واحد – الوعي - كما لو كنت تنظر من خلال ستريوسكوب (stereoscope)، لتّطلعَ على نسخةٍ ثلاثيةِ الابعاد – صورتان متجاورتان تختلف الاولى عن الثانية بمقدار زاوية النظر – لذا يعد اول فنان رسم لوحة ثلاثية الأبعاد، مستثمراً آلية عمل الجهاز الذي اخترعه تشارلس ويتنستون، الا إن الابعاد ليست مكانية في نسخة لوحة (نرجس) لدالي، فهنالك زاويتان مختلفتان الاولى نظرة واعية للوجود او الذات الانسانية المصابة بالنرجسية واخرى غير واعية، ولكن ما علاقة اليد والبيضة ونرجس المعجب بذاته؟!، فحتى **فرويد رفض هذا التجميع لرو ايات بعض الاحلام الذي طلبه منه بريتون عام 1937، استناداً الى ان النسخ المباشر للحلم من دون تداعيات المريض لا مغزى له، كما كانت الاهتمامات الشعرية للسرياليين مختلفة تماما عن المشاغل الفعلية للتحليل النفساني.** الا انه وجد في الشاب دالي واعماله، الفنان الواعي لمفهوم اللاشعور، ومختلفاً

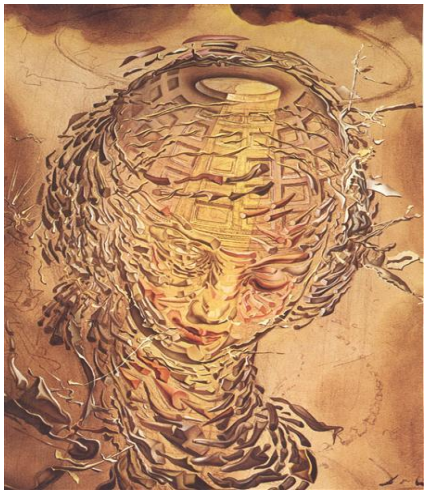
عن السرياليين بعد اطلاعه على لوحة نرجس إذ اكتشف عبقريته المذهلة في تفسير احلامه الذي بات الفنان ذاته لعبة في يد أحلامه، وأسير رذيلة التفسير الذاتي ليس لأحلامه فقط بل لكل ما يحدث له، مهما بدا عرضياً من النظرة الأولى **"ادرك دالي ان القضية السريالية هي تدوين ما يطرأ على الذهن بعفوية دون الرجوع الى العقل او علم الجمال او الاخلاق، الا ان اصالة دالي كانت في طريقته التي اسماها التحليل النقدي المبني على الهلوسة paranoiac critical analysis وهي كافية لاي فرد لتاسيس مدرسة مستقلة، وحارب من اجل هزيمة اللاعقلانية(هزيمة اللامعقول – دالي 1935)"** (Dali, 2005, p. 19)، ويعد كتاب تفسير الاحلام من اهم الاكتشافات في حياته، إذ نراه يستخدم رموزاً فسرها فرويد في كتابه، فحوّلَ تلك الرموز الى دلالات في اعماله، كدلالة السكين او السلم (آلة الرجل) والاناء او الدُرج (آلة المرأة) على سبيل المثال، ولمعظم الرموز التي ذكرها فرويد في كتابه، مدلولات غرائزية، الإ في اضغاث الاحلام والتي قد تكون فيها الرموز تشير الى غايات مرجوة يتمنى الانسان في لاوعيه تحقيقها، مستغرباً فرويد من الاعتراض على حقيقة وجود اللاشعور الانساني، أ يولدُ إنسانٌ من بيضة؟!، **"هذا هو الخطأ التساؤلي بعينه، فهذه الاشياء، قد تكون حقيقية، فعلاً في عالم اللاوعي، لان اللاوعي لا يعترف بقانون التعارض، ويضيف فرويد: يشبه اللاوعي فجوة عميقة قديمة مخيفة. انها لا تعرف ببساطة كيف تقول لا"** (Haidar, 2017, p. 104)، فظهور موضة العناصر السريالية المستوحاة من الرموز والمدلولات السايكولوجية لدالي دفنت ما قبلها – فترة تذكر الاحلام – ولم تعد اللوحة رواية الانسان لأحلامه او كتابة حكايات خيالية رائعة متناقضة من خلال الاملاء التلقائي للاوعي كحال الاملاء الذاتي والكتابة الآلية لبريتون، ومع الرسم السريالي ذي العناصر المخترعة الجديدة تجرأ جان ميرو قائلاً: **"اريد اغتيال الرسم!"** (Dali-, 2016, p. 215).

فالمتلقي على حد قول دالي **"لم يعد يريد سماع المزيد من الكلام عن (الامكانيات الرائعة). انهم يريدون ان يلامسوا الروعة بايديهم ويروها باعينهم ويشاهدوا الدليل عليها في الواقع بعيدا عن التضاريس المريخية السحيقة للوعي الباطن"** (Dali-, 2016, p. 216) ان رسوم دالي وأعمال الفنانين الاخرين الذين اقتفوا هذا الأسلوب لها خصائصها الأسلوبية المميزة، فهم كما هو معتاد يقدمون للمشاهد منجزاً غامضاً يحتاج المتلقي او الناقد الفني الى دراية سايكولوجية او حدس عالي، لفهم الهيئة البشرية الموحى به من قبل الفنان السريالي.

مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث مصورات الأعمال الفنية لسيلفادور دالي، إذ تم جمع الاعمال من خلال إطلاع الباحث على ما يقارب المئة عمل من مصورات الاعمال كون الفنان غزير الانتاج وموزعة أعماله في العالم، واختار الباحث الاعمال التي انجزت في المدة 1927 -1964 والتي يظهر فيها الهيئة البشرية.

تحليل الاعمال:



رقم الأنموذج:1

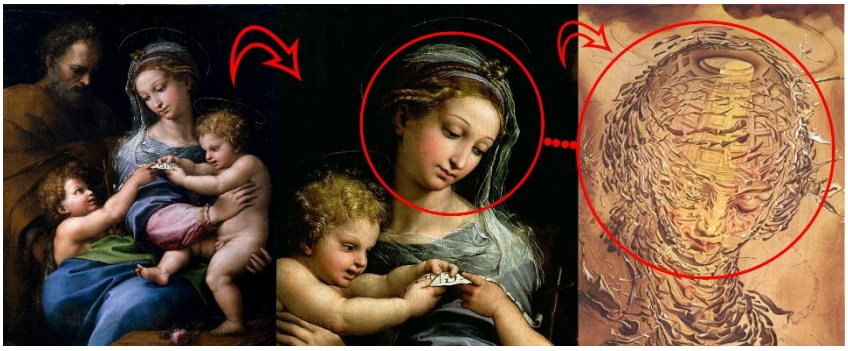
اسم العمل: انفجار راس رافاييل.

تاريخ الانجاز:1951م.

الخامة: زيت على الكانفس

القياس: 43×33سم.

يظهر في العمل الفني (انفجار راس رافاييل) لسيلفادور دالي من النظرة الاولى للعمل، راس امراة هي العذراء من لوحة الفنان روفائيل (عذراءَ الورد) كما في الشكل رقم (1)، وبالتركيز قليلا يتضح لنا قبة البانثيون (Pantheon) الشكل رقم (2)، في روما متداخلة مع راس العذراء، فالمرأة هي رحم الوجود، كما كانت مريم رحم واسطة للكلمة النازلة من السماء، ويرى الباحث إن سيلفادور ربط بين معبد كل الآلهة - وهذا ما تعنيه كلمة "بانثيون" باليوناني حيث بنيت لتكريم الآلهة- وتكريم القديسة العذراء مريم بحبلها بيسوع المسيح، فالمعبد هو مكان اللقاء بالآلهة في الوثنية، فيجسد الفنان المعبد على هيئة العذراء، كما لو كان الانفجار الكبير الذي ابتدا به الكون، و دلالة القاعة المفتوحة من فوق كرمز للعمل الإلاهي العلوي حيث النور نازل من فوق من عين الباثينون، كما انه يحوي قبر الفنان رافاييل والعديد من الملوك، ومكرس ككنيسة للقديسة مريم العذراء في يومنا هذا. ان سبب تسمية اللوحة بـ" إنفجار راس" هو اهتمام دالي بفيزياء الخلايا النووية والتي انتشرت الدراسات عنها بعد الحرب العالمية الثانية، وهو زمن رسم هذه اللوحة، حيث نرى ان الوجه ينفجر الى ذرات كما لو كان انفجارا لقنبلة نووية - وهو الشكل العام للوجه - كما في الشكل رقم (3). وعُرف دالي بإحداث الارباك الذهني المسمى بالبارانويا الذهنية من خلال الشكل المضاعف، إذ تتداخل في أعماله أكثر من شكل واحد في المكان نفسه، وهذا ما وصفه بـ"هذيان التفسير (paranoiac critical analysis)" الشبيه بجنون الاضطهاد بالنسبة الى الواقع الخارجي.



شكل رقم (1) من اليسار لوحة العذراء لروفائيل، لوحة مستقطعة من الاولى، لوحة انفجار الراس لسليفادور

شكل رقم (2) من اليسار صورة لمعبد الباثينون من الداخل، لوحة مستقطعة لسيلفادور (مقطع علوي)

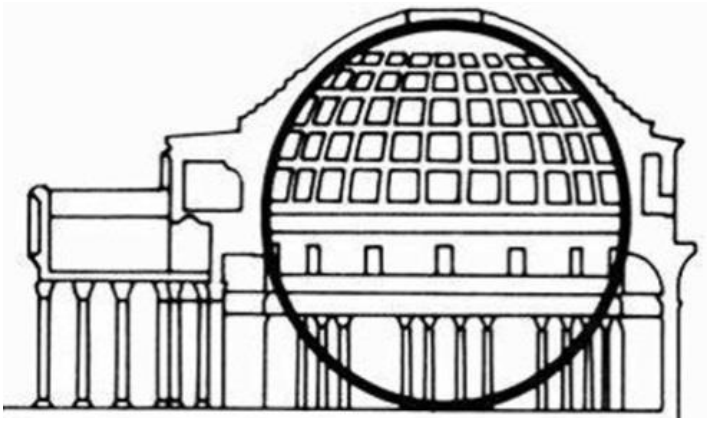
شكل رقم (3) من اليسار صورة رقمية تمثل شكل النواة وحركة الالكترونات، جزء مستقطع من اللوحة

فضلاً عن التشديد للعثور على غرضٍ في العالم الخارجي ينسجم مع المتطلبات اللاواعية، لاحداث الارباك الذهني، وهو ما يجعلك ترى ما تريد رؤيته،لا ما رُسم بالفعل. وهنا نفهم ان المتلقي الذي يدخل المعرض باحثا عن الواقعية و اعمال الفنانين التي تخص المقدسات، فهو سينتبه الى لوحة العذراء اولاً، بينما اذا دخل احد المهتمين بالفيزياء فسيرى الخلايا المتفجرة، بينما محبوا الهندسة سيلاحظون الباثينون اولاً وهكذا دواليك، فانت سترى ما تريد رؤيته، كما نرى اقتباسه للعربة اليدوية من لوحة ميليه على الجانب الايسر من اللوحة كاستدعاء لعنصر حلمي، انظر الشكل رقم (4)، فدالي كان يعجب باللوحات الواقعية والزمن الكلاسيكي حتى

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

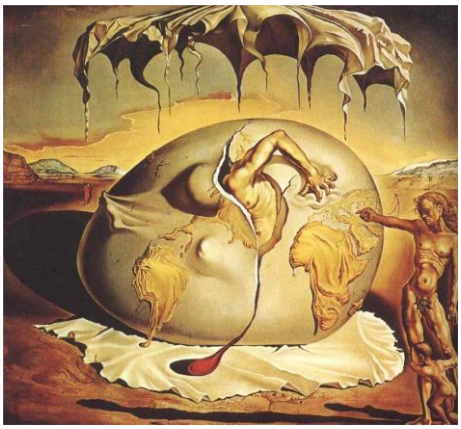
ان سرياليته ظلت محافظة على الشكل الواقعي هو وماكريت دون السرياليين، ويعتقد الباحث إن اهتمام دالي بالباثينون هندسياً، أنظر الشكل رقم (5) جعله يرسم لوحته بارتفاع 43 سم إذ إن قطر القبة و ارتفاعها هو 43 متراً ايضاً.

شكل رقم (4) من اليسار لوحة لميليه، مقطع من لوحة دالي يظهر فيها شكل العربة، لوحة انفجار الراس



شكل رقم (5) مقطع عرضي مخطط يوضح ابعاد الباثينون حيث ارتفاع القبة مساوي لقطرها وهو43 م

رقم الأنموذج:2



اسم العمل: الطفل يشاهد ولادة رجل جديد.

تاريخ الانجاز:1943م.

الخامة: زيت على الكانفس

القياس 32×46سم.

طفل جيوسياسي يتابع ولادة رجل جديد وهو يختبئ خلف والدته التي تظهر عارية تؤشر الى البيضة والتي تشبه الكرة الارضية بقاراتها، يسجل دالي التغير والولادة لما بعد الحرب ثم التقدم في أوروبا. يمكن الشعور بدمار الحرب وتأثيره النفسي على دالي في بعض لوحاته الأكثر كآبة قبل فترة وجوده في أمريكا، في هذا العمل يصبح من الصعب انكار الوعي والاستسلام لفكرة تداعيات اللاوعي الحر لكثافة الشكل المتراكب والذي يقابله تكثيفٌ في المعاني ودلالاتها الفكرية، فغياب الوعي والارادة يقدم صورة غائبة عن الوجود وترابطاته بينما حضوره - اي الوعي - يقدم صورة للهذيان والاحلام، اما البيضة فهي الرمز المسيحي لقيامة المسيح من بعد الموت، وهو ما اشار اليه دالي من خلال البيضة و قطعة الكفن الابيض تحتها والتي كانت المسيح بعد قيامته تركها في القبر الفارغ، تلك الولادة العسرة من بيضة كلفت دماءا نفوس رجال، إذ يسيل مع الولادة من البيضة على الكفن الأبيض قطرة دم مشيمية كبيرة، ويُظهر الفنان في عمله انفعال الرجل بحركة قدمه الظاهرة تحت قشرة البيض ويده الممدودة للخارج للدلالة على عسرة الولادة من رحم الموت، كانت ملاحظاته الأولية لهذا العمل على النحو التالي: "المظلة، المظلة، الحماية، القبة، المشيمة، الكاثوليكية، البيض، التشويه الأرضي، القطع الناقص البيولوجي. الجغرافيا تغير جلدها في الإنبات التاريخي". تقدم هذه الكلمات المشفرة بعض الشرح لمعنى هذا النص السريالي، إذ يشير الجسد الهزيل للمراة والطفل في الجانب الأيمن السفلي الانسان الحضاري القديم بينما المولود الجديد ببنية جسدية قوية، اشارة الى نظام جديد بعد الحرب، وهذا المشهد الغريب من البيضة البيضاء يعلوها قطعة من القماش على شكل غطاء محار مع قطعة القماش تحت البيضة يشبه محاراً مفتوحاً يملؤه لؤلؤة يشعرك بالتفاؤل، في الخلف نرى طبيعة وشخوص ماخوذة من لوحات روفائيل مثل لوحة (زواج العذراء) شكل (1).

شكل رقم (1) من اليسار مقطع من لوحة زواج العنراء لروفائيل ، مقطع من لوحة دالي

في هذا العمل وأعمال أخرى، يقدم دالي اكثير من صورة في السطح البصري الواحد ليثير حالة الذهان التفسيري الهذياني، بين رؤيتك لبيضة أو كرة ارضية ودلالاتهما المتشابكة كبنية واحدة لها صور متعددة كما في الشكل رقم (2)،

شكل رقم (2) من اليسار كرة أرضية ، صورة قبر المسيح والكفن المتروك، محار فيها لؤلؤ، لوحة دالي

الاولى معنى البيضة والولادة وارتباطها بقيامة الأموات، والثانية صور الارض ونهضة الرجل من قارة اوربا وقيامتها من موت نكسة الحربين العالميتين، والثالثة القبة الحامية من القماش والتي تشبه صدفة المحار، وذلك الالم الذي يصيب المحارة عند دخول الرمل اليها، لكنها تغطيه بافرازاتها صانعة من حبة الرمل لؤلؤ. مستدعيا الفنان من خيالاته في اللاوعي من صور الروحيات وربطها بالتاثير السياسي لجغرافية اوروبا وشكل البيض الذي يتكرر في العديد من لوحاته، هذه الرؤية الغير واضحة المختلطة لفكرة في المخيلة مخزونة من زمن محدد لموضوع واعي تشابكت مع اعلانٍ لنصٍ موضوعي استحضر من اللاوعي، ليثير الارتباك الذهني لحظة تلقي العمل، بين الذات الفردية المتمثلة في الشكل الفني المفترض في لوحة الفنان، وبين العالمي الذي يمثل كل انسان كونه يولد من رحم الارض، فخطابه هنا يتبنى الذات وهواجسها الفردية والذات الجماعية، هذيان لصورة من اللاوعي غير مترابطة تحت خطاب فاحصٍ لسلطة الوعي التام بالذات والفكر والوجود.

رقم الأنموذج3

اسم العمل: تحول نرجس
تاريخ الانجاز:1937م.
الخامة: زيت على الكانفس
القياس: 51.2×78.1سم.

في لوحة (تحول نرجس Metamorphosis of Narcissus) نرى الشخصية الاسطورية نرجس التي لعنتها الآله الى حجر، وهي تتأمل في صورتها المنعكسة على الماء، لكن سيلفادور قام بنسخ الشخصية لتعطي انعكاسا في الماء وعلى الجانب الايمن من اللوحة، لتكون اول لوحة ثلاثية الابعاد على نسق الصور الفوتوغرافية التي ترى بالستيريوسكوب لتظهر مجسمة لكن الفارق بين الصورتين هو اليمين ما يراه اللاوعي، وعلى اليسار الوعي، وصورة جهاز الستريسكوب شكل رقم (1)،

تطور بعد ذلك ليتحول الى عدستين مكبرتين ويقابلها صورتان متجاورتان وهو ما تطور الى الفيلم الثلاثي الأبعاد السينمائي في يومنا هذا، واذا ما دمجنا الصورتين كما لو كنا نراها من خلال الستيريوسكوب فستكون النتيجة كما في الشكل رقم (2)، حيث نرى على اليسار صخورا على شكل هيئة بشر وراسه ذهبي، ولا يفهم جنسه، وهو جالس في الماء، و خلفه ثمانية أشخاص للدلالة على الحياة والعلاقات الانسانية التي اعطى نرجس ظهره لها، والى الخلف منهم جبال، أما على الجانب الايمن فنجد ما يشبه انعكاس نرجس لكنه في الحقيقة ليس الا يد يتسلق عليها نمل كاشارة للشهوة والغريزة الجنسية واليد ممسكة ببيضة قد نبتت فيها الزهرة المسماة "نرجس"، نسبة الى القصة التي تقول بانها نبتت على صخور (نرجس) المحب والعاشق لصورته ولذاته، والى الخلف منه قاعدة لعبة الشطرنج وعليها نصب، وهذه اللوحة هي احدى اللوحات التي تتكلم عن احدى حالات السايكوباثية المريضة والتي أعجب بها فرويد، كونها تتفق مع دراسته في التحليل النفسي للامراض النفسية، واللوحة تعالج فكرة هذه الحالة النفسية، بأسلوبه الذي يثير الارباك الذهني كون المشاهد لهذا العمل يعتقد للوهلة الأولى ان اللوحة مقسومة الى نصفين متشابهين، لا الى يد تمسك بيضة وتمثال نرجس، ونرى في اعماله، الفنان الواعي لمفهوم اللاشعور وسيطرته على الذات الانسانية، إذ عبر دالي عن تلك الرغبات في يمين اللوحة، من خلال تلك العناصر الحلمية التي تكلم عنها فرويد في كتابه (تفسير الاحلام)، ولنرى براعة الفنان في تجسيد هذه الحالة النفسية وغيرها في لوحاته، بإحالته طاقة اللاوعي – محبة الذات وعبادتها – الى نص بصري سريالي.

شكل رقم (1) جهاز الستيريوسكوب

شكل رقم (2) اللوحة عند دمج النصفين

النتائج:

خرجت الدراسة بعدد من النتائج التي امكن استخلاصها من التحليل، واهم هذه النتائج:

4. تضمنت المعطيات السايكولوجية وتأثير مدرسة التحليل ورسم بعض الحالات السايكوباثية كما في العينة (3) لدالي كمعالجة بصرية للامراض النفسية.
5. تضمنت النماذج الثلاث ل دالي (1)،(2)،(3) التحليل النقدي المبني على الهلوسة.
6. ظهرت نتيجة العينات الثلاث بعد التحليل تحتوي على تفسير مضاعف لما هو ظاهر وما هو مصّور من قبل الفنان. فلوحة (تحول نرجس) تحتوي انعكاسا كاذبا ليد مرسومة بمقابل صخرة نرجس المتحول، وكذلك (انفجار راس روفائيل) فأنك تنظر الى وجه وقبة وذرات انفجار نووي في آن واحد.

7. جدل الذات بين مفهوم تداعي الحلم واللاوعي وبين واقع الرسم السريالي عند دالي الذي يعتمد على الذهن الراصد الناقد العامل في منطقة الوعي التام والارادة التامة كما في العينة (1) و (3).
8. قصدية الارباك الذهني من خلال التسمية في العينة (1).
9. تضمنت استخدام الهيأة البشرية لمدلولات سايكولوجية، كما جاء ذلك في لوحة(3) وتحوله الى صخرة، وهذا التقابل بين الصخرة والشعور الإنساني، او الصَدَفَّة والبيضة وارتباطها بالمعالج وتحرير النفس البشرية.
10. تضمن العينتان (2) و(3) دلالات ورموز مأخوذة من الاحلام وتفسيرها كالبيضة المرتبطة بالولادة من بعد الموت والنمل المتسلق على اليد في الجانب الايسر من العينة (3).
11. ظهرت نتيجة تحليل العينة رقم (2) فيها استثمار للدوافع السيكولوجية البشرية الباحثة عن سر اللغز وحل المعضلات ومحاولة تكميل الصورة واستيعاب العلاقة الشكلية.
12. وعي تام في رسم خلفية اللوحة والتي تحتوي على شخصيات كثيرة مقتبسة من لوحات كلاسيكية كما في العينة (1).

الاستنتاجات:

1. سلطة الذاكرة في استعارة الاشكال من اللوحات العالمية و رسم صورة الزوجة بقصدية ذات الفنان وليس بلاوعي الفنان السوريالي.
2. توظيف تكنولوجيا الثري دي (3D) كتقنية متوفرة في عصره وهي حنكة سلفادور الفنان وذاته الساعية للابداع وهذه التقنية تحتاج الى دراية وقصدية لانتاج لوحة نرجس.
3. استخدام رموز الاحلام من كتاب (تفسير الاحلام) لعالم النفس (فرويد) وتشكيله موضوعات حُلمية ولكن بطريقة علمية مدروسة وليست من لاوعي الفنان واحلامهِ.
4. لا وجود للهذيان او الهلوسة في اعمال الفنان وذاته واضحة في عدم المساس بالدين او احترام الزوجة بينما لا يمكن السيطرة على محتوى الحلم بحسب (فرويد).

References:

1. Al-Amili, S. (2012). *The Baro-Psychological Dimensions between Personality and Event in the Movie House of Spirits* . baghdad: Al-Academy Journal.
2. Al-Bayati, o. (2015, Issue 72). *Compound Objects in the Works of Max Ernst and Ali Al-Najjar* . baghdad: Al-Academy Journal.
3. Al-Hafiz, M. (2019). *Mathnawi dialectical alienation in the supposed disputes.* Oman: Dar Al-Khaleej.
4. Al-Majidi, K. (1997). *Prehistoric Religions and Beliefs.* Jordan: Dar Al-Shorouk.
5. Al-Zubaidi, Q. (2011, No. 58). *The stylistic shift in art to Dadaism* . baghdad: Al-Academy Journal.
6. Bassiouni, F. (1995). *Reading Painting in Modern Art.* Cairo: Dar Al-Shorouk.
7. Bowness, A. (1990). *Modern European Art.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun.
8. Caesar, D. (1979). *Andre Breton.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
9. Dagher, C. (1979). *Andre Breton.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
10. Dali, S. (2005). *Diary of a Genius.* (A. O. Shaheen, Trans.) Family Library.
11. Dali-, S. (2016). *The Secret Life.* (M. Al-Day, Trans.) Syria: Dar Al-Hiwar.
12. Gachev, G. (1990). *Consciousness and Art.* (M. D. Dr. Nofal Nayouf, Trans.) Kuwait: House of Knowledge.
13. Haidar, S. (2017). *Lines and Colors.* Beirut: Dar Al-Khayal.
14. Hauser, A. (2005). *Art and Society through History.* (F. Zakari, Trans.) Alexandria: Dar Al-Wafa Publishing.
15. Hopkins, D. (2016). *Dada and Surrealism, a very short introduction.* (A. M. Al-Rubi, Trans.) Cairo: Hendawy Foundation.
16. Imam, A. (1984). *The Development of Controversy after Hegel.* Beirut: Dar Al-Tanweer.
17. Jimenez, M. (2012). *Contemporary Aesthetic Trends and Stakes.* (K. B. Mounir, Trans.) Rabat: Dar Al-Aman.
18. Jung-, C. (1997). *The Dialectic of the Ego and the Unconscious.* (N. Mohsen, Trans.) Syria: Dar Al-Hiwar.
19. Jung, K. (1992). *The Role of the Unconscious and the Meaning of Psychology.* (N. Khayyat, Trans.) Beirut: University Foundation for Studies and Publishing.
20. Khudair, I. (2012). *The symbolic dimension in the metaphysical school* . baghdad: Al-Academy Journal.

21. Knobler, N. (1987). *Dialogue of Vision.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun.
22. Kon, E. (1993). *Searching for the Self.* (G. Nasr, Trans.) Damascus: Dar Maad.
23. Laland, A. (2001). *Laland Philosophical Encyclopedia.* Beirut - Paris: Oweidat Publications.
24. Loos, s. (2010, No. 55). *Animal figures in the drawings of Jawad Selim* . baghdad: Al-Academy Journal.
25. Madkour , I. (1983). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: The General Authority for Amiri Press Affairs.
26. Montaser, K. (2001). *The Science between the Factory and the Mosque.* Cairo: El Mahrousa Center for Research, Training and Publishing.
27. Nadeau, M. (1992). *History of Surrealism.* (T. B. Result, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
28. Reed-, H. (1996). *Education through Art.* (A. A. Tawfiq, Trans.) Cairo: The Egyptian General Authority.
29. Reed, H. (1998). *The Meaning of Art.* (S. Khashaba, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
30. Saliba, J. (1994). *The Philosophical Dictionary.* Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Alameya.
31. Wahba, M. (2007). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: Dar Quba Modern.
32. Zakaria, F. (2017). *Scientific Thinking.* Cairo: Hendawy Foundation.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/129-148

The human self and its representations in the works of Salvador Dali

Nabilyoon yousif badeen[1]
Salam Idwer yaqoob Al-Loos[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 12/9/2021…....Date of acceptance: 15/2/2022….....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The products of the surrealist school since its inception to this day have greatly influenced art in the world, so we find many artists around the world invested in their visual texts the forms generated by surrealism, and here the researcher raises several questions: What are the formal vocabulary that directly or indirectly refers to Self-used by the surrealist painter? Was the surrealist form understood as intended by the movement? In these questions, the research problem is summarized. The importance of it lies in identifying the references to the form of the human self, which are related to the psychological field in the works of the surrealists, especially Salvador Dali. Then the researcher chose his research community from the works that were completed in the period 1927-1964 and chose three samples and after the analysis, the researcher reached the results and conclusions, including:

1. The three models of Dali (1), (2), (3) included critical analysis based on hallucinations.
2. The intention of mental confusion through the naming in the sample (1).
3. The use of dream symbols from the book (The Interpretation of Dreams) by the psychologist (Freud) and its formation of dream topics, but in a well-studied scientific way and not from the artist's subconscious and dreams.

Keywords: self, humanity, representations.

[1] **Postgraduate Student, College of Fine Arts, University of Baghdad, Napolieonbadeen@gmail.com .**

[2] **College of Fine Arts, University of Baghdad, salam.allos@cofarts.uobaghdad.edu.iq.**

Conclusions:

1. The power of memory in borrowing figures from world paintings and drawing the image of the wife with the artist's own intent and not without the surrealist artist's consciousness.

2. Employing 3D technology as a technology available in his time, which is the skill of Salvador the artist and himself seeking creativity, and this technology needs knowledge and intentionality to produce a Narcissus painting.

3. The use of dream symbols from the book (The Interpretation of Dreams) by the psychologist (Freud) and its formation of dream topics, but in a well-studied scientific way and not from the artist's subconscious and dreams.

4. There is no delirium or hallucinations in the artist's works and himself. It is clear in not violating religion or respect for the wife, while the content of the dream cannot be controlled according to (Freud).

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/149-164

تحوّلات الجسد من تقليدية التعبير إلى ذاتويته "مارينا أمراموفيتش أُنموذجًا"

كوثر محمد يوسف دمق[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/10/19 , تاريخ قبول النشر 2021/12/14 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

كثيرا ما تعدّدت أشكال وأساليب تناول الجسد في الممارسات التشكيلية من قبل الفنانين سواء كموضوع للرسم أو كمادة لإنشاء عروض فنية حيّة تنفتح على فكرة التراسل والتواشج بين مختلف الأجناس الفنية كالمسرح والرقص والتشكيل كما هو الشأن لدى الفنانة "مارينا أبراموفيتش" التي ما فتئت أن وظفت جسدها كمفردة تشكيلية مولّدة للمعنى تؤثث بها عروضها الأدائيّة النابضة بالحيويّة. وللتّعمق في خط سيرها احتوى البحث على ثلاثة أقسام، خصّص القسم الأوّل لتتبّع مختلف المحطات التشكيلية التي مرّ بها الجسد بدءًا بالقماسة المسندية التي احتضنته ضمن مفاهيم على علاقة بالتّمثيل والمحاكاة والعري...وصولاً إلى طرحه كمادّة حاملة للفعل التشكيلي، لنتوجّه بعد ذلك في القسم الثاني إلى استقراء بعض العروض المشهدية لمارينا حيث لم تعد الفنانة مرتبطة بالبعد القدسي للجسد وبالتالي تحطيم المقاييس الاستيطيقية المتداولة من قبلها. وعلى ضوء ذلك، تناولنا في القسم الثالث والذي يطرح العلاقة التّفاعلية بين الفنانة "مارينا أبراموفيتش" والمتلقي الذي تحوّل من متفرّج ومشاهد عادّي إلى عنصر فعّال في سيرورة عروضها المشهدية. لنختم بعد ذلك بالإشارة إلى ارتحال الجسد من حدوده الضيّقة المتداولة وانفتاحه في المقابل على ممارسات تعبيرية معاصرة تقوم على وحدة وتضافر الفنون فيما بينها.

الكلمات المفتاحية: مسرحة الجسد، الأداء الجسدي الحي، التلقي، الفن العلائقي

[1] وزارة التربية، أستاذة فنون تشكيلية، dammakkaouthar@yahoo.fr

مقدمة:

يحظى موضوع الجسد منذ القدم بمكانة كبيرة في الدراسات البحثية سواء في الدين أو الفلسفة والاجتماع والبيولوجيا والفنون، وغيرها من العلوم التي ما فتئت أن سلطت الضوء على الجسد في علاقته بالمعنى والوجود والثقافة والقيم. من هنا تدافعت الأفكار وتفاوتت طروحات الجسد ومقاربات تناوله بحسب المجال المعرفي، ليتولّد عن ذلك سجالات بين جلّ النظم الفكريّة الإنسانية. وبما أنّ الجسد كان محلّ بحث عدد من الباحثين من مختلف الحقول المعرفية فإنه يمكننا تعداد مجموعة من الدراسات والمؤلفات التي انشغل أصحابها بمعالجة بعض الإشكاليات المرتبطة بموضوع الجسد، ومن بين هؤلاء نذكر "موريس ميرلوبونتي"Maurice Merleau Ponty و"جون ديوي"John Dewey و"دافيد لوبروتون" David le Bretonالذي عُرف بـ"أنثروبولوجيا الجسد والحداثة"Anthropologie du corps et la modernitéLa sociologie du corps و L'adieu du corps. وما يهمنا في هذا الصدد، هو استقراء الجسد واختباره من خلال العملية الإبداعية، حيث اختلف حضوره وتناوله من فنان لآخر ومن تجربة إلى أخرى. وهذا ما أشار إليه (Ahmed J. , 2013)بقوله: "كانت توجهات الإنسان قديما حول الجسد كقيمة روحية تبغي الحفاظ على النّوع كما في الفن الكهوفوي، فأنه قيمة دينية تحاول الارتباط بالمطلق كما في فنون الحضارات، وهو قيمة قياسية جمالة كما عند الاغريق، وهو قيمة تشريحية كما في القرون الوسطى، وهو قيمة ذاتية كما في الحداثة، وها هو قيمة إعلانية كما في فنون ما بعد الحداثة" .

هكذا تفاعل الفنانون على اختلاف طرقهم وأزمنتهم "مع الجسد فجعلوا منه وحدة قياسية في المعمار ...، وقاموا بتصوير الجسد واستحضاره في وضعيات فنية مختلفة، يمكن أن نتبيّن من خلالها نظرتهم الخاصة ونظرة مجتمعاتهم إليه" (Samir, 2014, p. 7)ليغدو الجسد بذلك مادّة لا تنضب بالتغيّر والتعدّد ضمن الممارسات التشكيلية الحديثة منها والمعاصرة كذلك. فكلّ فنان يرتحل وفق رؤية ذاتية إلى تقديم الجسد الآدمي ضمن عوالم غير محدودة تعطي الجسد قيمة تشكيلية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بـ "التمثيل" و"المحاكاة" بما تحكمه منصفات ومعايير استاطيقية وأحيانًا أخرى تطرح مفاهيم "العريّ" و"الأيروسي " و"الحجب" و"الجسد المقدّس" وذلك مرده أنّ "كلّ فنان أو نحات يحاول تقديم أجساده على أساس فكرته ونظرته الإبداعية للجسد." (Sue & David, 1993, pp. 241-243) فكيف تطوّر حضور الجسد من العصور القديمة وصولاً إلى المحترفات الفنية الغربية والعربية؟

المبحث الأول: انتقالات التعبير من اللوحة إلى الجسد

إنّ البحث في الأصول الأولى التي يعود إليها تاريخ تناول الجسد، يقودنا إلى بعض القبائل والتجمعات الثقافية البدائية التي تميّزت بالتعامل مع الجسد من خلال رسم الوشم على جسم الإنسان؛ كل بحسب معتقداته. "ففي الماضي كان الإنسان البدائي يطبع صورة الحيوانات التي يخاف منها على ذراعه أو على صدره...كما ارتبط الوشم بالديانات الوثنية التي انتشرت شرقًا وغربًا كحامل لرموزها الدينية وأشكال آلهتها. أمّا العرب فاستخدموه وسيلة للتزيّن والتجمّل، ورمزًا للتميّز في الانتماء للقبيلة" (kortobi, 2003, p. 68) وبنظرة سريعة على المرجعيات الأولى للأداء نجد صداها ممتدًّا في القرون الوسطى مع ظهور الشعراء الجوالين، وكذلك في

الحفلات التنكرية التي انتشرت في عصر النهضة، إضافة إلى المجتمعات الإفريقية التي عرفت بميله الفطري إلى التعامل مع الجسد؛ إذ نتلمسه في كثير من الشعائر والطقوس الدينية والاحتفالية فيسجّل الجسد حضوره بمختلف إيماءاته وحركاته شأنه في ذلك شأن فن "الهابينغ".

تحت وطأة تخطي المتداول في التعاطي مع الجسد، عمد الفنان المعاصر إلى تقديم قراءة مغايرة للجسد، فقام بتحويله من موضوع للرسم إلى مادّة تَحْملُ خطابه التشكيلي، شأنه في ذلك شأن القماشة المسندية التي تحتضن المكونات التشكيلية والعناصر الصورية. وضمن هذا السياق، عبّر إبراهيم الحيسن بقوله: "تبرز صباغة الجسد أو طلاء الجسم، كفن قديم انتعش وتأسس مع تيار Body art، وكذلك مع ظهور مجموعة من التجمعات الشبابية...، إلى جانب العديد من المهرجانات التي تحتفل بالرسم على الأجساد أشهرها مهرجان بورتشاس جنوب النمسا ". World painting body festival (Brahim A. , Contemporary plastic art: Art maps and its transformations, 2015, p. 101)

فضلاً عما سبق ذكره، وبتعبيرية مختلفة، ينتزع "ايف كلاين" الجسد من سياقه الفني والجمالي المتداول كموضوع للرسم ليطلق العنان لخياله باستحضاره ضمن عروض فنية حيّة ومباشرة، يطوّع فيها جسد العارضات لتصبح أدوات للرسم الحي شأنها في ذلك شأن الفرشاة، مما يتيح له خلق تكوينات بأثر الأجساد. ومن هنا يغدو "الجسد الفاعل والمنفعل في الخارج ما هو إلا مساحات تأويلية، حامل رمزي لمضامين الأفكار" (Ahmad, 2017). وفي امتداد لنفس الفكرة، والتصاقًا بالجسد بوصفه أداة للكتابة والبصمة، طوّرت الفنانة الأمريكية "هيذر هانسن" Heath Hensen طريقة تعاملها مع الجسد لتنخرط بكامل جسدها فوق الفضاء المساحي للعمل، مولّدة خطوطًا انسيابية ضمن امتدادات الجسد المفعم بالحركة والانفعال المباشر أمام المتلقي. وفي سياق مغاير قُدّم الجسد وفق رؤية فنية تنفتح على التقنيات التكنولوجية والعلمية التي ما فتئت أن شكلت هاجسًا لدى بعض الفنانين من بينهم الأسترالي "ستيلارك" الذي يتطلّع إلى إرساء مسارات استاطيقية جديدة من خلال التعالق ما بين جسده ومسارات المد العلمي، متجاوزًا في ذلك البعد القدسي للجسد.

ممّا لا شك فيه أنّ الوسائط التعبيرية والممارسات التشكيلية المعاصرة قد ولجت منعطفًا جديدًا في طرحها لمسألة الجسد، فالفنان لم يبق وفيًّا للصورة النمطية للجسد أو لوسائل التعبير التقليدية المتمثلة في الرسم والنحت، لينفتح - في المقابل- على التطورات التكنولوجية والعلمية، وعلى تلاقي الاختصاصات الفنية وتراسلها كالرقص والمسرح، والوسائط الرقمية والتشكيل، فتنوعت بذلك مجالات الاشتغال على الجسد ما بين "الفيديو الإنشائي" و"التشكيل الرقمي للصورة" و"العرض الحي للجسد". ويصرح (J.Ahmed، 2013)بقوله:" لقد حاول الإنسان أن يجد جسدا بديلا إيهاميا من خلال تفعيله للفنون التقليدية(كالرسم والنحت)، وها هو يحاول أن يجد أجسادا أخرى بوسائل أكثر تقدما، خصوصا بعد أن تم ظهور التصوير الفوتوغرافي الافتراضي أو الرقمي، إذ أخذت جوانب الإبداع تتسع وتأخذ مجالها في إيجاد نوع من الواقع البديل ...إنها دوائر تقنية لإدخال الجسد في دوامات إبداعية جديدة، لأنه لازال مركز ثيمته الأولى".

وعقب ذلك، انتزع الفنّان الجسد من سياقه الفني المتداول ليحتفي به بعيداً عن الفضاء المسندي المؤطر متّجهًا نحو رحابة الفضاءات المفتوحة، ليتولّد عن ذلك "فن الجسد"Body art الذي نشأ في نهاية سنوات

الستينات وازدهر خلال العقود اللاحقة في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، وتميز: "باستخدام الجسد كحامل بلاستيكي واستخدام الفوتوغراف كوسيط" (Chaker, 2003, p. 60)، و"فن الأداء"Art Performance و"فن الهابنينغ" Happening. وقد وصف عرابي هذا الاتّجاه الفني .فن الأداء والحدثية .قائلاً: "يعتمد هذا الاتجاه بشكل عام على الحدث العابر المشهدي، وعلى تحالف شتى الفنون التوليفية، من مؤثرات صوتية، وضوئية، إلى السينوغرافي، والكوليغرافي، والرقص، والحركات الإيمائية، والديكورات المسرحية، والتصوير الجداري وإسقاطات الفيديو إلخ... فهو وليد التعبير الدادائي المشهدي (الاحتفائي)..وقد عرفت بدايات (البرفورمانسي) الموسيقي، منذ عام 1962 من خلال جماعة فلوكسيس التي نظمها الأمريكي (ماسيانوس) في ألمانيا تحت عنوان (كونسير من الضجيج)، ثم غلب نشاط الفنان (جوزيف بويز) على المجموعة في دوسلدورف ليرفع الحدود بين التعبير الفني والحياة، وما (الحدثية) (الهابينغ) إلا"برفورمانس" جماعي احتفالي، يعتمد على جماهيرية الأداءات الجسدية العارية، الموسومة بهلوسات الحلم وغيرها" (Assad, 2001, p. 45). ومن هنا أضحى للجسد إطارًا مفاهيميًا جديدًا لا ينفصل عن الحياة ومجريات الأحداث والوقائع اليومية، وخاصة أنّ الفعل الثقافي والسياسي والاجتماعي يتغيّر بمرور الزمن. وعلى هذا النحو، تدفقت العديد من الحركات التشكيلية المعاصرة التي أعادت النظر في كيفية تقييم الجسد بشكل شخصي محدثة بذلك تحوّلات جذريّة على مستوى تناوله في الفنون البصرية. وفي هذا السياق، تحدثت الناقدة النسوية "أميليا جونز" Amelia Jonesفي كتابها الموسوم بـ "فن الجسد" عن كثرة تداول الفن الجسدي في الآونة الأخيرة، حيث مثّل جسم الفنّان الجانب الأهم في بناء العمل الفني. كما تطرّقت أيضًا إلى ماهية الجسد في عصر "ما بعد الحداثة" انطلاقاً من الممارسات الفنية التي تجاوزت الثوابت الحداثية المتعلقة بالجسد، والذي عادة ما كان يخضع لهيمنة نظم اجتماعية وسياسية ثابتة. وفي نفس السياق يصرّح (Ahmed J. , 2016, p. 147)إلى أنّ الجسد: "سرعان ما عاود حضوره في نمذجة الخطاب بل وصارع المفهوم الواقعي في الحضور، حتى أصبح الجسد بما هو (جسد) يمثل خامة العمل الفني ذاته، إذ تم إحالة ما فيه من جغرافيا إلى سطوح بصرية قابلة للعرض، وإن كان بطريقة استعراضية جماهيرية كما فعل ذلك الفنان الأدائي (سبنسر تونيك: Spencer Tunick)".

نظرًا لتعدّد وتنوّع أشكال تناول الجسد في الممارسات التشكيلية سنسعى في هذا البحث إلى رصد واستقراء تجليات الأسلوب الإنشائي والاستاطيقي للفنانة مارينا أبراموفيتش باعتبارها واحدة من رواد الأداء وفن الجسد **وجلّ أعمالها** تدور حول العلاقة بين الأداء والجمهور، وحدود الجسد، وإمكانيات العقل. فمن المعروف عنها أنها سعت إلى السيطرة على الجسد والتحكم فيه، فكسرت الحواجز بينها وبين جسدها موظّفة إيّاه ضمن سياقات إبداعية متنوعة سواء في الأداء الحي أو المسجّل (فن الفيديو). كما اخترقت بحركات جسدها وإيماءاته الحدود القائمة بين مختلف أجناس التعبير الفني ليحضر بذلك الجسد كمفردة أساسية تُؤثّث عروضها الآنية ذات الاتّصال المباشر مع الجمهور. فعلى أي نحو استقطبت الفنانة "مارينا أبراموفيتش" جسدها ضمن مسار عروضها الأدائية؟

المبحث الثاني: جسد الفنان كوسيط لإنشاء التعبير الفني

المتأمّل في خط سير الفنانة "مارينا أبراموفيتش" يلمح ارتباطها الوثيق بفن البيرفومانس؛ أي الأداء الفني، بما هو شكل من أشكال الفنون البصرية التي يقدّمها شخص أو عدّة أشخاص بالاعتماد على مجموعة من الحركات والانفعالات الجسدية ضمن إطار زمني ومكاني محدّد، يسمح للفنان بالخروج عن نظام التمثيل، ليترك مكاناً للفعل. وهنا يكون العارض لوحة حية وفي الوقت نفسه أداة فنية وهو الفن نفسه." (Béatrice & Fabienne, 2007, p. 192) ومن هنا يكون هذا الجسد محور العرض به يتأسّس العمل وعليه، وهو الوسيط الفني في التجربة الأدائيّة بأكملها. أضف إلى ذلك: "وجود زمني عابر بين فناني الأداء والجمهور؛ أي إن جوهر الأداء الحي، هو الاتّصال المباشر ودون وسيط بين المؤدين والجمهور، الأمر الذي يتطلب الوجود الجسدي المشترك. ووفقًا لذلك، يتم تنفيذ العروض دائمًا لشخص ما، أمام جمهور معيّن، يعترف بمشروعيته ضمن الأداء، وغالبًا يمنح الأداء المعنى".(Mohsen) اشتهرت "مارينا" منذ بداياتها بتقديم العروض الاستفزازية والمثيرة للجدل سواء بصفة فرديّة أو رفقة شريكها الفنان الألماني "فرانك أوي ليسبن" الذي عُرّف باسم "أولاي"، معتمدة في ذلك على الحضور المباشر للجسد كلغة تشكيلية، ومصدر موّلد للمعنى تعبّر من خلاله عن القضايا الاجتماعية والنفسية والسياسية والجنسية....إضافة إلى تعزيز الدّائرة التّفاعليّة وفق منظومة التلقّي، جاعلة من المشاهد جزءًا فعّالًا في خلق الحدث الفني. فمنذ بداياتها اعتبرت أن اللوحة لم تكن كافية للتعبير، ولذلك اختارت تحويل جسدها إلى وسيلة لاستكشاف الآخر وإرباكه، فالجسد لديها بمثابة جسر مباشر للتواصل بين الفن والمتلقي والفنان، ومن خلاله يمكن اختبار الحدود الاجتماعية والإرادة الحرة للشخص.

ومن الجدير بالذكر، أنّ الفنانة مارينا لم تتهاون طوال مسارها الفني عن توظيف جسدها وعرضه كعمل فني بحدّ ذاته، فمن خلاله استطاعت إيصال فكرتها وتحقيق أهدافها. فالجسد في أدائها الفرجوي لم يعد مرتبطاً بالبعد القدسي أو البعد الأخلاقي، إنّما انفتح على خوض مغامرات جريئة مكّنتها من تحطيم كل المقاييس الجمالية المتداولة، وبالتالي إكساب الجسد قيمة مغايرة تخرجه من قواعده القديمة. وفي هذا الصدد، نستحضر على سبيل المثال بعض عروضها الأدائية المحفوفة بالمخاطر كـ"إيقاع 5" و"إيقاع 10"حيث سعت الفنانة إلى استكشاف القيود الجسدية والعقلية واختبار طاقتها على تحمّل الألم. وقد وصفت مارينا ذلك بما معناه: "فبمجرّد الدخول في حالة الأداء، يمكنك دفع جسمك للقيام بأشياء لا يمكنك فعلها بشكل طبيعي على الإطلاق". في ظل هذه الممارسات الأدائية تستفز الفنانة "مارينا" المتلقي وتقطع الصمت بينها وبين الآخر محقّقة بذلك استاطيقا الصدمة، خاصة وأنّ عروضها جريئة تقوم على عامل الصدفة واللامتوقع، وهي التي كادت في إحدى عروضها الأدائية الحيّة أن تفقد حياتها أثناء التجسيد؛ إذ وُجدت في حالة احتضار بسبب الاختناق تحت ستائر من النيران المشتعلة.

ينبني عالم الفنانة "مارينا أبراموفيتش" على الالتزام الشديد بمبدأ الانحراف بالفن عن أبعاده وصيغه القديمة، والتخلّى عن كلّ المقاييس الأخلاقية والمعايير الفنية للجسد ممّا يجعل إنتاجها الفني يأتي في سياق احتفائها بالجسد وإعادة اكتشافه وتقييمه بشكل شخصي، من خلال تناوله من وجهة نظر جديدة، وفق ما تقتضيه اللحظة الآنية المؤداة أمام الجمهور. ومن هنا يكون جسدها هو الأداة النابضة والعنصر المؤسس

والمؤدي لعروضها المشهدية القائمة على فكرة تحريض المتلقي وإثارة حساسيته، وجذب الأشخاص غير المهتمين بالفن للتفاعل معها. وفي ذلك نستشف مدى حرصها واهتمامها في جلّ عروضها الأدائية الحية على تحقيق فكرة التّواصل المباشر مع المتلقي، وخلق روابط جديدة مع المُشَاهد رغم ما يتخلل أداءها من هدوء تام وصمت، تاركة للمشاهد فرصة التأويل والولوج معها في العرض وفق سيرورة زمنية تستدعي فعل التلقي القائم على التفاعل والتشارك، وتدفع بالمتلقي إلى المساهمة في إنتاج وبناء المعنى. فما علاقة جسد الفنانة "مارينا" بالعملية الإبداعية؟ وما طبيعة العلاقة الجدلية بين جسدها وجسد المتلقي؟ وما موقع جسد المتلقي داخل موازين القوى هذه، من حيث خضوعه السلبي أو فاعليته الإيجابية؟

وللإحاطة بممارسة الفنانة "مارينا" كان لا بدّ لنا من الوقوف على أكثر عروضها الأدائية خطورة، ومن بينها نذكر تجربة الأداء والتجلّي المسرحي التي خاضتهاسنة1974 وعنونتها بـ "إيقاع صفر"، وهي مغامرة جسدية مثيرة للجدل لم تعتمد خلالها على جسدها بوصفه جسدًا يتحرك بل جسد يفكّر وينتج المعنى ويسعى إلى التوّاصل المباشر مع الجمهور لغاية اختبار تصرّفهم وسلوكهم، والتّعرّف على حدود ردّة فعلهم إذا ما توفرت الحرية الكاملة والظروف الملائمة. وفي سياق هذه التجربة الأدائية، مزجت "مارينا" بين جسدها وفكرها، فظلت واقفة مدة ست ساعات متواصلة في غرفة مليئة بالأشخاص، خلف طاولة وضعت عليها أغراضًا دون أن تبدي أيّة حركة أو ردّة فعل تجاه المخاطر التي يمكن أن تعترضها وتهدّد حياتها، جاعلة من جسدها بمثابة غرض حرّ أو شيء بإمكان الجمهور أن يفعل بها ما يشاء، خاصّة وأنّها قد وقّعت على وثيقة بعدم مقاضاة أيّ شخص يؤذيها أثناء التجربة، ووضعت على الطاولة ورقة توضيحية كتبت فيها "على الطاولة يوجد 72 غرضًا، يمكنكم بها أن تقوموا بما تريدونه. أنا غرض. أتحمّل كل المسؤولية لما سيقع في هذا الحيّز الزمني" (Azzeddine, 2020, p. 17). ومن الملفت للانتباه لدينا، أنّ الأغراض انقسمت إلى فئتين، إحداهما تتكوّن من أغراض تمنحها المتعة، غير مؤذية تمثّلت في الزهور والعطور والريش والعسل...والأخرى أغراض فتاكة، مدمّرة كالسكين والمقص وشفرات الحلاقة والقضيب الحديدي والمسدس الذي يحتوي على طلقة نارية حقيقية، وكأنّنا بالفنانة لا تأبه بالمخاطر الحقيقية التي يمكن للمتلقي أن يُلحقها بجسدها أثناء استعماله لتلك الأغراض الخطيرة(انظر الصورة رقم 1).

الصورة رقم 1: مشهد مقتطع من العرض الأدائي للفنانة مارينا أمبراموفيتش بعنوان "إيقاع صفر"، 1974

في بداية العرض الأدائي، كان كل شيء طبيعيًا، حيث تُطلُّ علينا الفنانة بلا حراك مع عزوف الحضور عن التّفاعل مع الأغراض والاكتفاء بالمشاهدة في صمت، والتّعليق عن سبب جمودها، والتّساؤل عن المغزى من عدم حراكها، باستثناء الصحافيين الذين بدأوا بالتقاط الصور وتوثيق بعض اللحظات المقتطعة من العرض، ليتطوّر المشهد فيما بعد مع تدخل أحد الحضور الذي تجرّأ على معانقة الفنانة وتقبيلها معتبراً إيّاها من ضمن الأغراض المؤثثة للعرض. ومن مُنْطَلَق أنّ الفنانة "مارينا" حافظت على هدوئها وصمتها ولم تتفاعل بأيّ إشارة أو ردّة فعل تجاه المتدخل، تحمّس الآخرون على الاقتراب منها والتفاعل مع أغراضها الممتعة أوّلًا، والتعامل بلطف مع جسدها المعروض كتقديم وردة لتحملها. ومن ثَمَّ تطوّر المشهد ليأخذ منحى مغاير قوامه العدوانية والعنف تجاه جسد العارضة بعد أن تأكّد معظم الحضور من عدم اتّخاذ المؤدية لأي موقف مضاد، وأيقنوا مدى جدية العرض، فكان الحدث الانقلابي؛ إذ وصل العرض إلى حدوده القصوى التي نتلمسها في تمزيق ملابسها وجرحها في فخذها، واستعمال شفرات الحلاقة على جسدها العاري، وإحداث جروح في رقبتها وأماكن أخرى من جسدها، وغرز أشواك الورد في بطنها، والتّحرش بها من خلال لمسها في مناطق حساسة من جسمها، وتصويب المسدس نحو رأسها. ورغم كلّ هذه الإهانات التي تزداد حدّة في كلّ مرة، التزمت "مارينا" الهدوء والسكون، وابتعدت عن التوتّر وظلّت صامدة كغرض جامد لا يتحرّك بدون رد فعل، باستثناء الدموع التي كان تنزل من عيونها، وتحمّلت في الأثناء أسوأ العواقب، ولم يكن لعرضها أن ينتهي لولا إصرار بعد الحضور على إيقافه بعد بلوغه لستّ ساعات متواصلة تخلّلها ركل وضرب ومحاولات قتل كادت تخرج عن السيطرة تمامًا. وبعد ذلك، استجابت "مارينا" وبدأت بالتّحرر من حالة الجمود التي كانت تتقمصها والتحرّك من موقعها والمشي وسط الحضور دون إبداء أي ردّة فعل عدائي، في حين تراجع عن طريقها كل من آذاها وانتهك حرمة جسدها من مواجهتها أو النظر في وجهها، كما لو كانوا يتجنّبون تحمّل مسؤوليّة أفعالهم والاعتراف بذنوبهم. وعلى هذا النحو، يكون جسد "مارينا" كاشفًا للذة والألم وحاملاً للأفكار والعواطف والانفعالات التي نرصدها انطلاقًا من تفاعل المتلقي مع جسدها الحي. ومن هنا تصرّح مارينا بقولها: "جسدنا يشيد بالحياة وإمكاناتها اللامتناهية مثلما ينبئ في الوقت نفسه، وبالشدة نفسها بنهايتنا المحتومة" (Michel, 1983, p. 6).

في ضوء ما تقدّم، أثبتت الفنانة "مارينا" من خلال هذه التجربة الأدائية القائمة على فكرة كونها غرضا أو شيئًا لا يدافع عن نفسه، أنّ البشر الذين نتعامل معهم يوميًّا مهما اختلفت ثقافاتهم وسنّهم وخلفياتهم ووضعهم المادي بإمكانهم إيذاء من حولهم وارتكاب أبشع الأشياء في حقّ الآخرين، وإخراج أسوأ ما بداخلهم من شرّ وعنف، والظهور على حقيقتهم في فترة وجيزة إذا ما أتيحت لهم الظروف المناسبة، ممّا يدّل على سهولة تجريد شخص من إنسانيته. فمن خلال أدائها الفني "إيقاع صفر" تمكّنت "مارينا" من استحضار نموذج مصغّر من السلوك العدواني للإنسان في الحياة، وأثبتت سهولة أن يتمتّع بعض الأشخاص بموقف عنيف تجاه شخص ليس بمقدوره الدفاع عن نفسه، معرّضة بذلك حياتها للخطر، وهي المعروفة في جلّ عروضها الأدائية الخطرة بالتّحرّر من القيود الجسدية والعقلية، وطرحها لقضايا وأسئلة وجودية حول إمكانية التغلب على المخاوف بإظهار سلوك متحرّر، فتضع المشاهد أمام قضايا اجتماعية وعاطفية ومعرفية، وتترك له الخيار لاستعادة شخصيته القادرة على إعادة التفكير وإحداث التغيير.

المبحث الثالث: انتفاء المسافة بين المتلقي والجسد في التعبير الفني

عادة ما يطرح فعل التّلقي. "الاستقبال والاستهلاك عن طريق الحواس." (Brahim A. , 2009, p. 11) في مجال الفنون التشكيلية إشكاليات بصرية على علاقة بفهم الأعمال الفنية، حيث يعجز كثير منا عن فهمه ومحاولة استيعابه، ولكنّ مع الفنانة "مارينا أمبراموفيتش" أضحى التّلقي يُثير سؤال التّفاعل والتخاطب الإيجابي مع العمل لتكون بذلك فكرة التأثير المتبادل أمر جوهري في فهم هذا المفهوم بدلاً من التأثير الأحادي الاتّجاه. ومن هنا أخذت العلاقة بين العمل الفني والمتلقي منحى وأبعادًا أخرى غيّرت المفهوم السائد حول دور المتلقي، وكيفية مشاركته وتفاعله في العملية الفنية، وأحدثت نقطة انعطاف استاطيقية في عروضها الأدائية، فتحوّل المتلقي من متفرّج إلى فاعل للفرجة، ومن مُشاهد عادي أو مستقبّل سلبي إلى عنصر مهمّ يسجّل حضوره الإيجابي في صميم العملية الإبداعية. وفي هذا الصدد، يعبّر إبراهيم الحيسن بقوله: "وبتجاوزه لكل المفاهيم الفنية التقليدية، اتّجه "فن الجسد" نحو نوع من الفن التحريضي الذي يثير حساسية الجمهور من خلال تقديم "لوحات حية" ومتحركة" (Brahim A. , 2015, p. 78). وضمن هذا السياق، يتم الاعتراف بفن الأداء بوصفه مجالاً حيويًا ينخرط في إيماءات الجسد ولغته على نحو مباشر وفعّال، مستدعيًا جملة من الأفعال والانفعالات في صفوف المتلقين. ومن ثَمّ فإنّ نظرية التّلقي تُشيَّد على فكرة التّفاعل والتّبصر والتّواصل بين الفنان والجمهور والمنجز الفني بوصفه نصًا بصريًا مليئًا بالايحاءات.

تستعيض "مارينا أمبراموفيتش" في جلّ عروضها عن جماليّة الإنتاج التي بلورتها المدارس الفنية السابقة بجماليّة التّلقي التي باتت مشروعًا حقيقيًا تتّجه صوبه الفنانة كآليّة إبداعيّة تتطلّب الحضور الفاعل للمتلقي، وذلك وفق سيرورة زمنية مخصّصة للتلقي. وعلى هذا النحو، انتقلت بؤرة الاهتمام في عروضها الأدائية إلى المتلقي الذي أصبح مشاركًا في العمل وجزءًا لا ينفصل عنه، فهي تُؤثث فضاءها وتُكيّف أداءها على الحضور الفاعل للمتلقي بوصفه عنصرًا مؤثرًا في سيرورة العملية الإبداعية، ممّا يجعل من أدائه عنصرًا مكملاً لمشهدية عرضها. ومن هنا بات حضور المتلقي حضورًا ذهنيًا وحسيًّا وتفاعليًا مع خطابها التشكيلي الذي ما لبث أن تحوّل إلى أثر مفتوح يحيا ويستمر في الوجود، انطلاقًا من مواجهته مع المتلقين. وتماشيًا مع هذا التّوجه، أزاحت "مارينا" العلاقة التقليدية بين العمل الفني والمتلقي. وقلصت المسافة بينهما، وقطعت مع الجمالية القديمة للإنتاج، ليترتّب عن ذلك تحوّل في نظرية التلقي من التركيز على نوايا المؤدي إلى التركيز على جهد المتلقي، والاهتمام بردود أفعاله ودوره الايجابي، فلم تعد عملية الخلق والإنشاء حكرًا على الفنانة في حدّ ذاتها، بل ارتبط بالوجود الحيوي للمتلقي بوصفه عنصرًا واعيًا وفاعلاً ضمن لعبة تفاعلية إنشائية تنبني على علاقة ديالكتيكية بينه وبين الفنانة. بهذا الشكل يستمد العمل وجوده ليس فقط من رؤية الفنانة "مارينا" وإنما باستجابة الجمهور وتفاعله الإرادي معه. كما نجد صدى هذا المعنى لدى Gillo Dorfles الذي عبّر عن ذلك كالآتي: "يحدد التفاعل بين الجمهور والفنان القيمة الحقيقية للأداء الفني " (Dorfles, 1979, p. 47) وفي ذلك نلمح إشادة بأهمية العلاقة التفاعلية والتبادلية بين المتلقي والفنان في إنتاج العروض الأدائية، فالمتلقي هنا ليس مجرّد متذوق عابر في سياق متعة بصرية زائلة بزوال حدوثها، بل هو مؤسس لمتعة متواصلة ومتجدّدة تهدف إلى جعل العمل مجالاً حيويًا وفتنة بصرية لا بد من التواصل مع مكوناتها، وبالتالي يكون العمل الفني مساحة بصرية مفتوحة على مختلف أصناف التلقي.

فضلاً عما سبق ذكره، تعمل "مارينا" على استقطاب وشدّ انتباه المتلقي لعروضها الأدائيّة، ودعوته للمشاركة، وذلك باستفزازه وإثارة حواسه وانفعالاته، ممّا يدفعه إلى التّدخل في العمل والتّفاعل معه جسديًا بالوقوف والمرور والتّلمس والشمّ والتّذوق والتكسير والتعنيف، كما هو الشأن في عرضها "إيقاع صفر" الذي غدا مغامرة جسدية جريئة تخوضها الفنانة مباشرة مع الجمهور. وقد عيّنت لنفسها دورًا سلبيًا في الوقت الذي كان الجمهور هو القوة التي ستؤثر عليها في العرض، وستختبر من خلال تدخله حدود جسدها على تحمّل الألم والعنف، وتكتشف في الآن نفسه تصرفات الأشخاص العاديين تجاه بعضهم كلّما منحت لهم حرّية القرار. ومن هنا، أصبح الجمهور جزءًا من العرض بدلاً من أن يكون مجرّد مراقب سلبي، فجاءت مستويات التفاعل مختلفة من شخص إلى خر كل بحسب ميوله وأهوائه، ففي الوقت الذي تبقى فيه "مارينا" ثابتة دون حراك، سعى بعض الحضور إلى التلاعب بجسدها وتدوين علامات العدوان عليه، وإلحاق الضرر النفسي والمادي بها من خلال التّحرش وتمزيق ملابسها وربطها بالسلاسل، في حين حاول آخرون حمايتها ومسح دموعها(انظر الصورة رقم 2). ومن هنا نستشف أن العلاقة التي ستقوم بين الفنانة والمتلقي هي التي تَحْكُم العمل بأكمله، فبتدخله وكسره الحواجز بينه وبين جسدها يتطوّر العرض الأدائي ويأخذ منحىً مغايراً. وقد استخلصت أبراموفيتش عبرة من هذه التجربة التي خاضتها مع الجمهور بما معناه: "ما تعلمته هو أنه إذا تركت الأمر للجمهور فيمكنهم قتلك ...شعرت بالانتهاك حقًّا"(Nevenka, 2019) .

الصورة رقم 2 :مشهد مقتطع من العرض الأدائي للفنانة مارينا أمبراموفيتش بعنوان "إيقاع صفر"، 1974

وفي سياق تفعيل فكرة إشراك المتلقي في العروض الأدائية، التزمت الفنانة "مارينا أمبراموفيتش" بإيجاد معالجات أدائية أكثر إثارة وتفاعلاً مع الجمهور، وللتعبير عن ذلك تبنت في عرضها المعنوّن بـ"الفنان حاضر" تجربة اجتماعية استحضرت فيها مفهوم "التحديق باختلاف توظيفاته ". ففي هذا العمل رقم3 تحرص الفنانة على اللقاء الصامت مع أي غريب يجلس مقابلها، ومع أي غريب يجلس أمامها، مقدّمة بذلك صورة عميقة لقيمة العين البشرية المشحونة بالعاطفة كوصل للمشاعر والهواجس دون كلام، فالصمت هو بمثابة الكلام المجرّد الذي لا صوت فيه، حيث يصبح التّحديق بالآخر قيمة توصيلية تنبني عبر خط مُوصل بين مارينا والغريب المقابل، ممّا يخلق نوعًا من الألفة أو الخوف من الآخر المختلف، فتتحوّل المفاتيح البصرية عبر وسيط العين إلى صورة متفجرّة لطبيعة العاطفة والذكريات التي يتمّ استدعاؤها في صورة التحديق، ونبش للكامن في النفس ومحاولات غائرة للدخول إلى الآخر عبر نافذة العين، وبناء للمشاعر المركّبة مع

الأشخاص الذين يتناوبون على الجلوس أمام مارينا كشركاء أساسيين في العمل الفني وموضوعه. ونشاهد أن مارينا في استقبالها لأي غريب جديد تقوم بإغماض عينيها كأنها في كل مرّة تفتح نافذة جديدة على روح الغريب الجالس، فكلّ شخص له طبيعة مختلفة في تبادل التحديق وصولاً إلى شكل العينين ولونهما، لتتكوّن المشاعر اللحظية مع كل شخص يقابلها بصمت شديد، تمرّ المشاعر بينهما بعوالم وذكريات تستحضرها اللحظة العاطفية. وتأتي ذروة العمل في استعادة الفنانة لعشيقها "أولاي" الذي جمعتهما معًا قصة حب قبل أن يقرّر كلاهما الافتراق عن الآخر دون عودة.ففي يوم الافتتاح يظهر شريكها الروحي السابق الفنان "فرانك أوي ليسبن" الملقب بـ"أولاي" بعد سنوات من الانفصال والتباعد ليكون أمامها بكونه واحدًا من الجمهور، وسط ترقب وذهول الحضور وانتظار ردّة فعلها، وبذلك تتحوّل الفنانة "مارينا أبراموفيتش" إلى جسد تجتاحه العواطف والذكريات البعيدة. ومن هنا كانت اللحظة بمثابة استعادة اللحظات العاطفية الجياشة بين العاشق والمعشوق، فحين فتحت مارينا عينيها على الشخص المقابل تتفاجأ بحبيبها الذي ودعته في لحظات عشقهما على سور الصين العظيم، هنا تحرك وجه "مارينا" بابتسامة مليئة بالحزن والعتب، فلم يحتمل وجهها الصمت الذي تحقق مع الغرباء لتتحرك عضلاته بابتسامة رشيقة وحزينة، بدأت المشاعر تتحرك بتسارع غريب بين العاشقة والمعشوق، حيث بانت عيناها كما لو أنهما كرتان من الزجاج الذي امتلأ بماء الدمع، وتطورت المشاعر في حالة صمت رهيب، فمدت مارينا ذراعيها باتجاه حبيبها واشتبكت الأيدي كموصل لتيار العاطفة، وبدأت دموعها تتساقط على وجنتها، هي لحظة الذروة لإيصال الفكرة الإنسانية في موضوع العاطفة، وصفق الجمهور انتصارًا لتلك اللحظة الإنسانية العظيمة. وبهذا التفاعل مع "أولاي" تكون الفنانة مارينا قد توصلت إلى تحريك وتنشيط الذاكرة الانفعالية التي سرعان ما انعكست على تعابير وجهها وفي ردّة فعلها حياله.

الصورة رقم 3: مشاهد مقتطعة من العرض الأدائي للفنانة مارينا أمبراموفيتش بعنوان " الفنان هو الحاضر"، متحف الفن الحديث في نيويورك، 2010

وباستقرائنا لهذا العرض الأدائي للفنانة "مارينا أبراموفيتش" تلمسنا بأنّ الجسد هو موضوعها، والوقت هو وسيطها، والمتلقي هو جزء فاعل في العمل باعتبارها قد نسفت دوره العابر ونجحت في جعله يتورّط في تشكيل

لوحاتها الأدائية عبر إثارة مشاعره، وتبادل فعل التحديق معها، فلم يعد حضور الجمهور مرتبطًا بالإعجاب بها من مسافة بعيدة، وإنّما من خلال الاتّصال معها والانخراط في محادثة التخاطر والنظرات المتبادلة في ظل غياب التواصل اللفظي.

خاتمة:

يتّضح لنا في ختام هذا البحث، أنّ الجسد هو نقطة تحوّل وارتكاز في جلّ العروض الأدائية المُقدّمة من قبل الفنانة "مارينا أمبراموفيتش"، التي ما فتئت أن ارتحلت بجسدها لمعالجة وطرح قضايا إنسانية مركبة معرّضة في ذلك حياتها للخطر. فكانت عروضها صرخة حقيقية إزاء أشكال التعبير الفني التي لم يتخطَّ أصحابها الحدود الضيقة للعمل التقليدي. وفي رؤية استباقية لما هو سائد في الفنون البصرية، يغدو الجسد لدى الفنانة "مارينا" هو العمل بوصفة الحامل الجوهري للموضوع، حيث يقدم خطابًا معاصرًا ومختلفا يغيّر من مجريات الأنساق الفنية التقليدية المتعارف عليها. فمن خلال عروضها الأدائية المتحرّكة التي تحمل روحه الحيّة كان الجسد بمثابة القوة التي تستفز المتلقي باعتباره عملا فنيا يعطي قيما معرفية وعاطفية وإثارة أكبر من اللوحة والمنحوتة، وبواسطته "الجسد" استطاعت الفنانة "مارينا" أن توصل رسالتها المشحونة بالانفعالات وأن تؤثر بشكل أكبر في سيكولوجية المتلقي بوصفه شريكا محوريا في العمل ذاته. وعلى هذا النحو، التزمت "مارينا" بتوظيف جسدها كمادة للفعل الإبداعي ضمن حيّز وجوده مستعينة بذلك بالمتلقي "المشارك" الذي اتّصف بالحيوية والفاعلية في عروضها المبنية على تداعيات لحظوية في سياق العرض، متجاوزة بذلك اكتشاف البنى الكامنة في العمل، ليدخل إلى سياق علاقات توليدية مركبة عبر تعبيرية الجسد الحي المتمثل بجسد الفنانة مارينا. ونستشف من ذلك أن الجسد الإنساني ظل محط سؤال كبير في وجوده في الدين والمجتمع والفن.

نتائج البحث:

- ارتحال الجسد من حدود اللوحة المسندية ليكون في المقابل حامل للخطاب التشكيلي لـ"مارينا"، ووسيط فاعل يجمع بين الفنانة والمتلقي الذي ما انفك يتفاعل مع حركاتها وايماءاتها الجسدية ضمن إطار زماني ومكاني محدد.
- يحضر الجسد في العروض المشهدية للفنانة "مارينا" بمثابة لوحة حية وأداة فنية يتأسس العمل عليه مما يكسب الجسد قيمة مغايرة واستطيقا جديدة-
-تحرص الفنانة "مارينا" في جل عروضها المشهدية على تحقيق فكرة التواصل المباشر مع المتلقي وذلك بإثارته وجذب انتباهه مما يجعله عنصر مساهم في إنتاج العمل وبناء المعنى.
-أخذت العلاقة بين العمل الفني والمتلقي منحى وأبعادا أخرى في العروض المشهدية "لمارينا" حيث أصبح المتلقي عنصرا فاعلا في سيرورة العملية الإبداعية.

الاستنتاجات:

بعد تحليلنا لعينة من العروض المشهدية للفنانة "مارينا أبراموفيتش" توصلنا إلى جملة من الاستنتاجات وهي كالآتي:

- تمكنت الفنانة "مارينا" من خلال سينوغرافيا الأداء الجسدي أن تطرح وتتناول قضايا اجتماعية وإنسانية.
- تميّزت العروض المشهدية الحيّة بكونها أكثر قدرة على التأثير في المتلقي إذ هي تخاطبه بصورة مباشرة وتستفزه للتفاعل معها.
- تنفتح العروض الآنيّة "لمارينا" على فكرة انتفاء المسافة بين مختلف الأجناس الفنية.

References

Ahmad, J. (2017, April 28). *The aesthetic discourse of the body in modern artistic trends.* Retrieved from https://cofarts.uobaghdad.edu.iq/?p=1233&fbclid=IwAR1CMwqmpSyq3-2F-tSi0q-zGBdlvZIhT9AXJQ4_O7PjrWbc-XG0_zJhDgo

Ahmed, J. (2013, may 9). Thirteenth Scientific Conference- Art and Digital. *Aesthetic body image and its applications in the art of photograph.* Retrieved from civilized dialogue: https://m.ahewar.org/s.asp?aid=358405&r=0&fbclid=IwAR1gZJ3XL1lhbAnY85wlfG3HE7VQqt3EsRuihI35zuQEIny1dR6jsG_irWw

Ahmed, J. (2016). Aesthetic discourse in contemporary plastic Digital sculpting a model. *philosophical studies*, p. 147.

Assad, A. (2001). The intermarriage of art types in postmodernism. *Art Newspaper*, 45.

Azzeddine, B. (2020, 1 1). The artist of the body and provocation The experience of the Serbian artist Marina Abramović. *New Magazine*, p. 17.

Béatrice, G., & Fabienne, M. (2007). *the communicating body.* Paris: Harmattan.

Brahim , A. (2009). *Art education digging into the mechanisms of plastic and aesthetic reception.* Casablanca: Publications of the world of education.

Brahim , A. (2015). *Contemporary plastic: Art Maps and its transformations.* Morocco: Publications of the Union of Fine Artists of Southern Morocco.

Brahim, A. (2009). *Art education, digging into the mechanisms of plastic and aesthetic reception.* Casablanca: Publications of the world of education.

Brahim, A. (2015). *Contemporary plastic art: Art maps and its transformations.* Morocco: Publications of the Union of Fine Artists of Southern Morocco.

Chaker, L. (2003). ASharjah Biennialrt and violence. *Modern art as a form of violence* (p. 60). Sharjah: Sharjah Biennial.

Dorfles, G. (1979). the art of performance. 47.

kortobi, A. (2003). *Quran Rulings.* Saudi: The World of the Book.

Michel, B. (1983). *The Body.* Damascus: Ministry of Culture.

Mohsen , A. (n.d.). *Performance Art.* Retrieved from wiki books: https://ar.wikibooks.org/wiki/%D9%81%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A7%D8%A1?fbclid=IwAR0zhlosqSH7ALLzQT9EG-P8PFoMGB5iLsp4xIxWN7CDnsFLDS0k67ai4tQ

Nevenka, K. (2019, 2). *The Theatre Times*. Retrieved from https://thetheatretimes-com.translate.goog/audience-to-be/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ar&_x_tr_hl=fr

Samir, T. (2014). *The body in its relations to artistic practices.* tunis: Research unit publications on modern artistic practices.

Sue, s., & David, M. (1993). *Body Matters Essays on the Sociology of the body.* London: Falmer Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/149-164

Transformations of the body from traditional expression to subjectivity : Marina Abramivic as a model.

Kaouthar mohamed Dammak[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 19/10/2021…...Date of acceptance: 14/12/2021…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract :

The way artists deal with body in their artistic works has had so many forms and methods, whether as an object for their drawings or as a material to create live artistic performances that relate to the idea of correspondence and interaction between different artistic categories such as: drama, dance, and painting as it is the case of the artist Marina Abramovic who has always used her body as an artistic unit to generate meaning and to perform her lively shows.

To go deeper into her career, our work was divided into 3 sections:

The first section was devoted to follow the main artistic stages that her body had gone through, starting with paintings she performed using concepts based on acting, simulation and nudity and ending with presenting the body as a material presenting the painting act.

The second section was dedicated to the interpretation of some of her works, Marina who is no longer focusing on the sacred side of the body, broke all the previous widespread asthetic standards.

To shed light on her works, we explored in the third section the interactive relationship between Maria Abramovic and the viewer who has become a real active element in her artistic performances instead of being a mere spectator.

We then concluded by referring to the concept of the body which has moved from its narrow limits to more open modern expressive practices that are based on the unity and the interaction of all genres of arts among them.

Key Words: dramatization of the body/ live performance/ receiver /interactive art.

[2] **Ministry of Education, Professor of Fine Arts, dammakkaouthar@yahoo.fr .**

Research results:

- The body migrated from the boundaries of the predicate painting to be, on the other hand, the bearer of the plastic discourse of "Marina", and an effective mediator that combines the artist and the recipient, who continues to interact with her movements and bodily gestures within a specific temporal and spatial framework.

- The body is present in the spectacle performances by the artist "Marina" as a living painting and an artistic tool on which the work is based, which gives the body a different value and a new aesthetic.

In most of her scenic performances, the artist "Marina" is keen to achieve the idea of direct communication with the recipient by arousing him and attracting his attention, which makes him a contributing element in producing the work and building meaning.

- The relationship between the artwork and the recipient took a turn and other dimensions in the spectacle performances "Marina", where the recipient became an active element in the process of the creative process.

Conclusion:

After analyzing a sample of the scene performances of the artist "Marina Abramović", we reached the following conclusions:

- The artist "Marina" was able, through the scenography of the physical performance, to present and tackle social and human issues.

- The lively artistic performances were characterized by their huge influence on the viewer, as they address him directly and provoke him to interact with them (performances).

- Marina's simultaneous performances are always open to the idea of selecting the distance between different artistic genres.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/165-176

البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية للفنان نجيب يونس*

مائدة طارق محمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/12/21 , تاريخ قبول النشر 2022/3/2 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

جاء بحثنا الموسوم البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية للفنان نجيب يونس ان هناك عدد من الموضوعات التي تناولها الفنان التشكيلي وان من هذه المواضيع هو الموروث الشعبي إذ يعد البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية من المواضيع المهمة في تاريخ وثقافة الشعوب فهو الوعاء الذي تستمد منها عقيدتها وتقاليدها وقيمها الأصلية ولغتها وأفكارها وممارستها وأسلوب حياتها الذي يعبر عن ثقافتها وهويتها الوطنية وهي جسر التواصل بين الأجيال على مر العصور، وهي احدى الركائز الاساسية في عملية التنمية والتطوير، وللموضوعات الشعبية صوراً خاصة لها علاقة بالحياة اليومية الواقعية وهي خير منبع للإنسان ليروى من خلالها ظمأه في تصويره للحياة اليومية بصورة عامة وللفنان بصورة خاصة والذي هو جزء من هذه الحياة اليومية ومفرداتها فهو يتفاعل معها ليستطيع تمثيلها جمالياً بأعمال ابداعية ومن هنا تنبثق لنا مشكلة البحث من خلال طرح السؤال التالي هل ظهر البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية في لوحات الفنان نجيب يونس ؟ وهل وفق الفنان نجيب يونس من تصوير الموضوعات الشعبية في لوحاته.

الكلمات المفتاحية: الجمالي، الشعبية، تصوير.

* نجيب يونس ولد في الموصل 1930 درس في مدارس الموصل ثم سافر الى القاهرة وحصل على الدبلوم العالي عام 1954 بدرجة الشرف كان عضواً في جمعية الفنانين العراقيين وساهم في معارضها منذ تأسيسها 1956 وقام معرضه الشخصي الاول في الموصل 1961 والثاني 1965 وساهم في المعارض التي اقيمت داخل العراق وخارجه ومنها معرض المنصورة 1955 ومعرض جمعية التشكيليين العراقيين 1956-1957-1958 ومعرض فناني. الموصل الاول عام 1963 بالموصل ثم معرض شامل لأعماله الفنية والذي ضم 250 لوحة في العالم 1985 ببغداد في المتحف الوطني للفن الحديث، اقام معرض شخصي له في لندن في عام 1985 ومعرض شخصي في مملكة البحرين في عام 1998 ومعرض آخر في الامارات عام 2002 ونظم عدد من التجمعات والدورات الفنية منذ عام 1954 وتخرج على يده العديد من الفنانين العراقيين البارزين، ومن ابرز خدماته تأسيسه لمرسم جامعة الموصل 1968 والذي كان نواة لتأسيس متحف الجامعة كما أسس قسمي الفنون التشكيلية (الرسم والسيراميك والخط والزخرفة) في معهد الفنون الجميلة في الموصل عام 1978 إذ كان رئيس لهما لحين تقاعده.

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل، maid.mohammed79@uomosul.edu.iq .

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: جاء بحثنا الموسوم البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية للفنان نجيب يونس ان هناك عدد من الموضوعات التي تناولها الفنان التشكيلي وان من هذه المواضيع هو الموروث الشعبي إذ يعد الاجمل بين كل فنون الرسم بما يحويه من معتقدات وعادات وتقاليد إذ نقل لنا الفنان الممارسات الشعبية السلوكية والطقوسية معاً كما وضم الفلكلور من خلال الملابس الشعبية الجميلة نقلها لنا نقلاً صادقاً جميلاً. وان للموضوعات الشعبية قيمة انسانية وحضارية تستدعي التوقف عندها ودراستها وهي تعد مصدر مهم من مصادر معرفتنا بثقافات المجتمع وعاداته وسلوكه وهذه العادات هي ما فتنت الفنان وجعلته ينتج مجموعة من اللوحات التي تحمل تقاليد وسلوكيات اجتماعية موغلة في القدم فكانت لوحاته إظهاراً لكل مارأه وعاشه في تلك الحقبة الزمنية. لذلك يمكن صياغة مشكلة البحث بالسؤال الاتي: هل صحيح ان الفنان نجيب يونس اهتم بالموضوعات الشعبية وهل كان الفنان متأثراً ببيئته الاجتماعية إلى درجة جعلته يهتم بتصوير النزعة الشعبية في رسومه؟

اهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث بأنه يسلط الضوء على البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية في العمل الفني وبيان ابعاده الجمالية في تقديم فن يحاكي الموروث الشعبي للمجتمع كونه أحد المفردات التي تحدد مدى الانتماء الشخصي للفرد وللمكان ويحدد كذلك الخصوصية الفكرية في خلق خطاب جمالي مميز وبيان مدى أهمية نقل الموروث الشعبي من خلال الاعمال الفنية ويمكن ان يشكل هذا البحث دراسة علمية أكاديمية لنقل الموضوعات الشعبية وتمثيلها في رسوم أحد الرواد الفنانين العراقيين وهو الفنان نجيب يونس.

الحاجة إليه:

1. يعد دراسة علمية أكاديمية في الموضوعات الشعبية وتمثيلها في رسوم الفنان نجيب يونس.
2. يسلط الضوء على البعد الجمالي للعادات والتقاليد المتوارثة.
3. ركز الفنان على حياة مجموعة معينة من المجتمع وهم يمارسون عادات وتقاليد وطقوس معينة دون غيرهم.
4. يعد دراسة متخصصة لموضوعات ذات طابع اجتماعي مباشر متمثلة في أعمال الفنان يونس نجيب.

هدف البحث: يهف بحثنا الحالي تعرف تجربة الفنان نجيب يونس والبعد الجمالي للموضوعات الشعبية في لوحاته.

حدود البحث: تحدد البحث زمانياً: 1976-2000، ومكانياً: العراق / الموصل، وموضوعياً: البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية للفنان نجيب يونس.

تحديد المصطلحات

البعدُ: البعد (في اللغة) خلافُ القرب بعد الرجل بالضم وبعد بالكسر بعداً أو بعداً فهو بعيد وبعاد وعن سيبويه أي تباعد وجمعهما بعداء (Ibn Manzur , B.T, p. 139).

البعد اصطلاحا: يرى الفنان شاكر حسن آل سعيد إن للبعد ثلاثة أشكال البعد الواحد (فهو البعد الذي يبدأ بمرحلة ما بعد النقطة حين تتراصف بجنبها نقاط متتالية لتشكل خطاً مستقيماً افقياً ثم يليها خط

العرض يشكل البعد الثاني ثم يليها الخط الرأسي ويشكل البعد الثالث، ولقد تطور مفهوم الابعاد مع تطور الانسان، أما البعد الرابع (الزمن) فإن العالم آينشتاين هو العالم الوحيد الذي فكر في البعد الرابع وقال ان الكون الذي تعيشه ذو أربعة أبعاد الطول والعرض والارتفاع والزمن (Nemeh & Turk, 2017).

التعريف الاجرائي للبعد: يعني البعد الحمالي بإيجاد ((مسافة وجدانية واضحة تنفصل بين شخصية القارئ والعمل الفني)) (Alloush, 1985, p. 51) وكذلك هو تميز بين الحقيقي والافتراضي في العمل الفني وتتفق الباحثة مع التعريف السابق المصطلح البعد الجمالي.

الجمال لغةً: الجمال صفة: الجمال في معاجم اللغة العربية هو الحسن يكون (في الخلق) وفي (الخلق) وقوله تعالى: (لكم فيها جمال) اي بهاء وحسن (Al-Zaidi, 1975, p. 236)

ولفت القرآن الكريم النظر إلى الجمال عن طريق الحديث عن آثاره التي قد تكون اثاراً على العين أو على النفس وقد جاء في الآيات الكريمة ما يوضح ذلك قال تعالى ((انها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين)) (Surah Al-Baqarah, Verse 69) فالسرور أثر من آثار رؤية الجمال وقال صاحب الظلال (Qutb, 2011, p. 95)، في تفسير الآية الكريمة سرور الناظرين لا يتم إلا أن تقع أبصارهم على فراهة وحيوية ونشاط والتماع في تلك البقرة. وفي الحديث الشريف (ان الله جميل يحب الجمال) اي جميل الافعال.

ويقول ابن منظور في الجمال (الحسن ضد القبح ونقيضه وهو نعت لما حسن اما الجمال فهو مصدر الجميل اي البهاء والحسن)(Ibn Manzur , B.T, p. 685) .

الجمال إصطلاحاً (Abdel Nour, 1979, p. 85)**:** هو ما يثير فينا إحساساً بالانتظام والتناغم والكمال وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة أو في آثر فني من صنع الانسان وأننا لنعجز عن الاتيان بتحديد واضح لماهية الجمال لأنه في واقعه ما إحساس داخلي يتولد فينا عند رؤية آثر تتلاق فيه عناصر متعددة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الاذواق ومعرفة الجمال ليست خاضعة للعقل ومعاييره بل هي اكتناه انفعالي.

الجمالي اجرائياً: إن الجمال الفني هو غير الجمال المحسوس الذي يحسه البشر كافة لأن الفنان يأخذ المادة التي تعرض أمامه ويقوم على ابراز الملامح المميزة ويزيد عليها مايوحيه إليه مزاجه وماتعكسه شخصيته في اعماله.

الشعبية: لغةً: شعبي (مفرد) اسم منسوب إلى شعب، جزء من تسميات دول كثيرة مثل الصين وليبيا كما انها تدخل في تسمية الآداب والفنون التي ترتبط بالجماهير وتعبر وتعبر عنها (آدب شعبي، معتقدات تقاليد، اغنية، شخصية شعبية). (الفن الشعبي) (فن) نوع من الفن يصور الحياة اليومية (Mokhtar, 2008, p. 1203).

التعريف الاجرائي للموضوعات الشعبية: تعد الموضوعات الشعبية هي أحد العناصر الاساسية لمقومات أي أمة لإحتوائه خلاصة تجاربها وخبراتها التراكمية وإن الانتهال من تجارب الاسلاف يعني تجدد الافكار الملهمة للأجيال القادمة وان الاتصال والتواصل بماضي الامة وروحها المتجلية في نتاجها يعزز الاندفاع الايجابي الذي تتطلبه الحياة المعاصرة.

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الجمال والبعد الجمالي:

الجمال مفردة شديدة الشيوع كثيرة الاستخدام بين الناس في مختلف الحالات والانفعالات وفي مختلف اصقاع الارض بين مختلف الشعوب وما أكثر تداول هذه المفردة ولكل إنسان فلسفته في الحياة ولكل انسان رؤيته في الجمال وذوقه الجمالي الخاص وانطباعاته الجمالية الخاصة وقد تعتمد عملية الانتاج الفني للفنان على وفق عدد من الخصائص في عملية الخلق والتكوين اعتماداً على ما يحمله الفنان من رؤية خاصة يعكس من خلالها فكرة رؤيته للفن من الناحية البيئة ومن ناحية الاحداث التي تحيط الفنان نفسه أو قد ترافقه على طول مسيرة حياته هنا تنعكس قدرة الفنان على توظيف هذه الأحداث أو المعطيات في نتاجاته الفنية فيحاكي هذه المواقف بطريقة فنية تكون أكثر مساس بالجانب الشعوري والعاطفي لدى الفرد عموماً واذا انتقلنا الى الفلاسفة والباحثين الجماليين فإننا سنجد تنوعاً كبيراً في تعريف الجمال فقال سقراط في الجمال (ان للجمال معايير شاملة تقترب من المقاييس او مكونها) ويقول المؤرخون ان سقراط هو اول من حاول ان يعرف الجمال من خلال مجموعة من الخصائص الاساسية له وهو مفهوم يتحدد من خلال مجموعة خصائصه الأساسية مثل الصفاء والنقاء هما الاساس الذي يولد في النفس الانسانية الشعور بالارتياح والسرور والرضى(Ahmed, 2013, p. 18) .

وان مفهوم الجمال يتمتع بمغزى تاريخي محدد وقد ظهر هذا المغزى في اليونان القديمة واصبح انطلاق لفلسفة معينة في الحياة التي مجدت كل القيم الانسانية لأن لكل عمل من أعمال الفن مبدأ ومعنى معين (Reed, 1986, p. 39).

فهو يرتبط بكل ما يحيط بالإنسان بصورة عامة وبالفنان بصورة خاصة فيعبر عنها من خلال اسقاط كل التفاصيل كل التفاصيل التي تحيط به فينقلها نقلاً صادقاً جميلاً، وان الجمال علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته وفي الذوق الفني وفي احكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية وهو باب من الفلسفة وله قسمان فسم نظري عام وقسم عملي خاص، أما القسم النظري العام فيبحث في الصفات المشتركة بين الاشياء الجميلة التي تولد الشعور بالجمال فيحلل هذا الشعور تحليلاً نفسياً ويفسر طبيعة الجمال تفسيراً فلسفياً ويحدد الشروط التي يتميز بها الجميل من القبيح، أما القسم العلمي الخاص فهو يبحث في مختلف صور الفن وينتقد نماذجه المفردة ويطلق على هذا القسم اسم النقد الفني (Salibya, 1982, p. 407).

ومن خلال هذا التصور المفاهيمي لعلم الجمال نقترب بشكل كبير من مفهوم الجمال عند كانط الذي أورده في كتابه (نقد ملكة الحكم) إذا عدّه الحكم التقديري الخاص بالجمال الذي يقدم تميزاً جلياً بين القبيح والجميل (Al Dahani, 2020, p. 7).

والبعد الجمالي هو اد العناصر الضرورية التي تكسب العمل الفني مستوى ابداعي خاص يمكن ان يوصف عمل فني متكامل وان البعد الجمالي للعمل الفني ينطوي على مجموعة العلاقات المتبادلة بين العناصر الرئيسة المكونة والمتفاعلة لموضوع العمل الفني وإخراجها الى حيز الوجود.

فالنتاج الفني عملية عقلية واعية ليس مجرد أنفال أو إلهام وان الفن الجيد على الرغم من كل مايتأثر به من ظروف زمانية ومكانية لايفقد قيمته لى الرغم من اختلاف المعايير الجمالية واختلاف الظروف الاجتماعية

والفكرية التي يرتبط بها ذلك لانه يعبر عن موقف إنساني من الحياة واستجابة لظروف معينة ومعرفتنا بهذه الفنون والكثير من سماتها وتوفر الشروط الفنية التي جعل من العمل الفني قيمة جمالية واهم هذه الشروط إكتمال الصورة والمضمون (Matar, 1974, p. 26).

وهناك عدد من الامور التي تساعد على استفزاز الفنان وقراءته لما يحيط به إذ ان الفنان يعي اهمية التعرف على تفاصيل حياته الدقيقة التي تحدث استفزاز لمخيلته الصورية ويقوم هو بدوره تمثيل هذه الرموز الصورية بصورةابداعية يحكي من خلالها كل مايجول حوله وكما هو معلوم ان الفنان مرهف الحس بطبيعته يرى بإحساس وعيون تختلف عن الانسان الاعتيادي فالفنان يرى من خلال احساسه للاشياء لا من خلال النظرة الاعتيادية.

المبحث الثاني: الموروث الشعبي في الاعمال الفنية:

ان مأثورات الفن الشعبي توالت الآف السنين الى ان كان القرن التاسع عشر فخضعت للدراسة العلمية والنظريات والمناهج وصارت موضوعاً هاماً من موضوعات الدراسة العلمية والجامعية ثم صارت هذه الفنون الشعبية مصدر إلهام لكبار اعلام الفن المثقف وصارت كذلك مصدراً يستوحيه اصحاب عدد من الفنون الحديثة والحق ان هناك اسباباً كثيرة دعت إلى ظهور هذ الاهتمام الجاد بالفنون الشعبية ويرى (رشدي صالح) (Saleh, 1961, p. 4). من هذه الأسباب الاحساس بأن الحياة الحديثة تهدد الموروث من العادات والتقاليد الأمر الذي ينبغي معه الحفاظ على عنصر الاستمرار في التراث الانساني ومن هذه الاسباب ذيوع الروح القومية مما دعا إلى أن تزيد كل أمة من ارتباطها بتراثها القومي المميز.

وتنوعت اشكال الفن الشعبي في الاعمال الفنية فمنها ما كان على شكل تراث معماري شعبي ومنها ماكان على شكل زي اي الملابس الشعبية التي يرتديها مجموعة معينة في مكان ما ومنها ما كان على شكل عادات وتقاليد اعتاد الناس ممارستها في حقبة معينة وامتازت هذه الفنون جميعها بالاصالة والصدق من خلال نقل الفنان هذه الصور من الحياة اليومية وان الموروث الشعبي هو مجموعة واسعة من مأثورات الفنون الشعبية التي ابدعها الشعب بجميع فئاته وطبقاته وتشمل كل ما مارسه الشعب من شعائر وطقوس ومراسم وماله من معتقدات وما صدر عنه من عادات وتقاليد واشكال ثقافية عقلية ومادية خاصة تمثل تفاعله مع المجتمع وحكمته وابداعاته المختلفة عبر العصور مثل اللهجات والاشعار والاهازيج والرقص والحكايات والملاحم والاغاني والامثال والحرف الشعبية.

ويقول الدكتور محمد الكناني (ان الموروث الشعبي حقيقة يعطي غنى للمنتج لإعادة تأهيل النص البصري الذي ينبغي ان يدام بشكل مستمر وعملية هذه الاستمرارية والادامة تحتاج الى التنقيب في دائرة البصري ومنها البنى الشعبية الموروثة إذ تسهم في إعطاء العمل الفني مرموزات ومحمولات كان يجب ان تستعار بذكاء تام وتحمل طاقة تعبيرية كما نجح اغلب الرسامين العراقيين الذين تعكزوا على موضوع الموروث الشعبي في أعمالهم) (Al-Kinani, 2020).

ومن الفنانين العراقيين البارزين الذين كانت المواضيع الشعبية والحياة اليومية جانب كبير من اعمالهم الفنية على سبيل المثال لا الحصر منهم مثلاً فائق حسن وجواد سليم فمن منا لم يعجب بالشخصيات التي مثلها جواد سليم للرجل البغدادي في أغلب أعماله وفائق حسن في شخوص رجال الصحراء وكذلك حافظ

الدروبي فكانت المدينة هي محوراً هاماً في أعماله ومحمود صبري وموضوعاته الاشورية كل هؤلاء وجدوا مادة معبرة ورموز ودلالات تحث الفنان على ضرورة إظهارها وإبرازها في لوحاته ولم يكن الفنان مجبراً على ذلك بل حب وتغنى بهذه الرموز وهذه الدلالات وابدع في تصوير الحياة الشعبية والحياة اليومية في لوحاتهم بأجمل المناظر من ناحية اسلوب التكوين والالوان وكانت شاهداً صادقاً على جمال الطبيعة وماتحتويه كل منطقة من طبيعة بشرية وطبيعة خلابة صنعها الخالق.

اهتم نجيب يونس بتصوير أهم العادات والتقاليد الشعبية لمختلف النواحي الاجتماعية سواء في مجتمع المدينة أم في مجتمع اللواحق بها ورسم عدة لوحات عن المجتمع الريفي القروي ومنه نماذج مسيحية؟ أو الطائفة اليزيدية واهتم كذلك اهتماماً كبيراً بأزياء النساء والاطفال والشيوخ الاكراد والاعراب فرسم عدد من اللوحات في الاتجاه الانطباعي نفسه الذي صور فيه اسواق الموصل ومقاهيها وازقتها ومساجدها وحياتها واطواقها وبيوتاتها وحاراتها وأصناف المهن فيها كما رسم زهورها ومياهها وغاباتها وأشجارها وحقولها ومراعيها كما واهتم بالانسان ببيئته المصلاوية التي تميزه في نشاطاته ومهنه واصناف حرفية متنوعة ناهيكم عن واقعية الاشياء والصور كما يراه من دون اي رموز ان تصويره حركة الانسان يشكلها بأبداع ما يكون وخصوصاً في الدبكات والرقصات والجلسات.

الايزيدية* في اعمال الفنان نجيب يونس:

إن سكن الايزيدية المنطقة الواقعة قرب الموصل (بعشيقة) او في المنطقة القريبة من جبل سنجار إذ تتمتع هذه المناطق بالأشجار الكثيفة أشجار الزيتون خاصة،وتتمتع هذه المناطق بالخضرة الدائمة فتعد من المناطق الدائمة الخضرة على طول فصول السنة وتمتلئ اراضيها بالزهور الجميلة وبالمناظر الطبيعية الخلابة هي التي جعلت من الفنان نجيب يونس أن تكون مادة دسمة حاضرة في اغلب لوحاته إذ إن شدة جمال الطبيعة وليس هذا فقط وحتى الازياء الجميلة الرائعة إذ تتمسك هذه الاقلية بنوع من الملابس الخاص وهو الزي التقليدي ذو اللون الابيض إذ يعد أحد عناصر الهوية الايزيدية لذلك يرتدونه في المناسبات الدينية والاعياد بل وحتى في المناسبات الشخصية والاجتماعية ويتكون الزي التقليدي للنساء من فستان او تنورة مع قميص فضفاض مع الفيز الذي يشبه (القبعة) وفي السابق كان الزي أبيض مثلما ذكرنا حصراً والذي يمثل الانسانية والتسامح والتعايش السلمي (Muzin, 2020) وهذا الزي الجميل هو ماشد نظر الفنان نجيب يونس إذ نرى لكثير من اللوحات تمثل رجال ونساء من الايزيديات وهم يرتدون هذا الزي الجميل في لوحات الفنان ووثق الفنان أعيادهم وأعراسهم وكثير من عاداتهم وتقاليدهم ان حب الفنان لهذه المنطقة الجميلة بكل ما تحويه، قام بشراء منزل في تلك المنطقة وكان يذهب اليه في اوقات العطل والاعياد ويظهر هذا المنزل في بعض لوحاته إذ كان لهذا الترث الشعبي بجميع عناصر مادة غنية وعلى جانب كبير من الاهمية في تكوين الخصائص الثقافية والفنية والاجتماعية وتمتلك هذه الاقلية عناصر تعبيرية ذات طابع خاص مما أدى إلى التنوع في الموروث الثقافي وهذا بدوره انعكس على طبيعة الفن والتراث في كل منطقة تبعاً لاختلاف البيئة في

* الايزيديون: أقلية دينية تعود أصل تسميتهم إلى الكلمة الفارسية (ايزيد) بمعنى الملاك او (يزيدان) بمعنى الله وهو ما جعل تسميتهم تتراوح بين (الايزيدين) أو اليزيديين وهم يعيشون بالقرب من مدينة الموصل في منطقة جبل سنجار (اوشتكال) الواقعة غرب محافظة نينوى في شمال العراق وتعيش مجموعات أصغر في تركيا وسوريا وإيران وجورجيا وارمينيا.

كل منها ولقد منحت هذه المميزات مدينة الموصل مكانة لتكون مرتعاً وقبراً لظهور هذا التنوع البيئي وأكسبها تنوعاً تراثياً نتيجة تداخل القرى والمناطق المحيطة بمدينة الموصل مع بعضها البعض واكسب مدينة الموصل ثورة تراثية غنية بالكثير من المفردات التراثية التي نشأت على ارض الموصل (Al-Shehri, B.T, p. 173).

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (50) عملاً فنياً والتي تشمل على مفردة البعد الجمالي للموروث الشعبي ولغرض بيان البعد الجمالي للموروث الشعبي في اعمال الفنان نجيب يونس فقد حددت الباحثة (5) نماذج تم اختيارها من بين مجموعة اعمال الفنان نجيب يونس بشكل قصدي بحيث تكون العينة ممثلة بشكل كامل وعلمي لخدمة اغراض البحث.

عينة البحث: عينة مختارة من أعمال الفنان نجيب يونس والتي انجزت ما بين 1975-2001.

منهج البحث: اتبعت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى توصف العينة وتحليلها على وفق الجانب البنائي والتشكيلي والوصول الى خلاصة تحليل كل عمل.

آداة البحث: لتحقيق هدف البحث أفادت الباحثة من الاطار النظري وما أسفر عنه في بناء بنود التحليل واظهار الجانب الجمالي للموضوعات الشعبية للفنان نجيب يونس.

أنموذج (1)

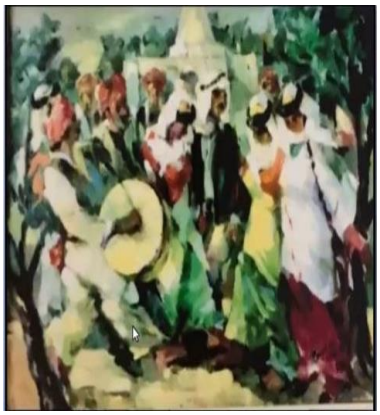
اسم العمل: رقصة شعبية

الابعاد: 55 × 65 سم

تاريخ العمل: 1998

نرى في هذه اللوحة ثلاث شابات في مقدمة اللوحة يؤدين رقصة شعبية من الفلكلور اليزيدي وهم يرفعون ايديهم إلى الاعلى ويرقصن بحركة دورانية سريعة تدور الواحدة تلو الأخرى وهن يعبرن عن الفرحة والسعادة التي عمت الجميع ويرتدين الزي الشعبي اليزيدي ويضعن حليهن واكسسواراتهن التراثية وقد نفذ الفنان نجيب يونس هذه اللوحة بمنظور عين الطائر إذ يمكننا ان نرى النساء وهن يرقصن في وسط اللوح يشكلن الحلقة الأولى ومن ثم نرى حلقة ثانية مكونة من عدة رجال يقفون على شكل قوس وهم بحركة سريعة تعبيراً عن اندماجهم المنظم في الرقصة واستطع الفنان من خلال حركة الرقصة هذه ان نحس بوجود عازفي الموسيقى من عازفي الطبل والزرنة وتمكن الفنان نجيب يونس من تسقيط الضوء على طقوس مهمة امتازت بها هذه الفئة من الناس ونرى الالوان الزاهية في الملبس وفي الطبيعة الخلابة التي ملئت اركان اللوحة.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



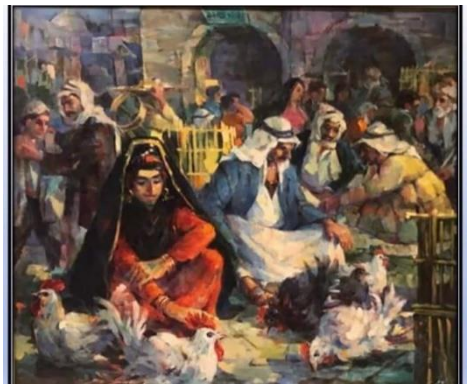
أنموذج (2)

العمل: الاحتفال بالربيع

الابعاد: 100×120سم

تاريخ: العمل: 1978

اهتمام الفنان نجيب يونس بالدلالات التراثية الشعبية واضحاً جداً من خلال عدد كبير من اعماله وهذه واحدة من لوحاته التي تحوي رمزاً واضحاً وهو مزاراً دينياً عند الطائفة الايزيدية إذ نرى وضوح المزار على الرغم من الجموع المتواجدة أمامه وامتازت المزارات الدينية اليزيدية بالقبة المخروطية وتكثر هذه المزارات بصورة خاصة في منطقة بعشيقة والشيخان وسنجار ومن ميزة هذه المناطق فضلاً عن احتوائها على هذه المزارات هي اشتهارهم بزراعة اشجار الزيتون ولذكاء الفنان لم يغفل عن اظهار أهم هذه المميزات وهي المزار وأشجار الزيتون ونرى جمال الدبكة اليزيدية المتكونة من النساء والرجال وهم يرتدون هذا الزي الايزيدي الجميل ونرى الألوان الأساسية الأحمر الأصفر الأخضر ولم يغفل عن ضرورة اظهار اللون الأبيض الذي هو السمة الاساسية في الزي الايزيدي إذ يعني هذا اللون التسامح والعطاء والحركة الجميلة المتناغمة من خلال قرع الطبول والكل يرقص فرحاً بالألوان الربيع والاحتفال بالطبيعة الخلابة ذات الالوان المبهجة.



أنموذج (3)

اسم العمل: القرية

ابعاد العمل: 70 × 85 سم

تاريخ العمل: 1985

تعكس هذه اللوحة حالة كانت موجودة في المناطق القروية وهي حالة بيع الدجاج والبيض في سوق القرية إذ نرى مشهد من المشاهد القروية الجميلة وضع الفنان المرأة التي تضع العباءة السوداء على رأسها وهي ترتدي فستان من اللون الاحمر ليشد به نظر المشاهد وامامها الدجاجات ذات اللون الابيض اما على يسار اللوحة فنرى الرجل ذي الزي القروي والمتكون من الدشداشة البيضاء والسترة الزرقاء ويضع على رأسه الغترة وهي مثل الوشاح الابيض وعليه العكال هذه هي مكونات الزي القروي للرجال التي اعتاد جميع الرجال على لبس هذا الزي ونرى جمال المكان المليء بالحياة ونستطيع ان نحس من خلال حشود البشر المتعددة الحركات إنه سوق مليء بالحركة ومليء بأنواع الناس من نساء ورجال وأطفال، ولايفوتنا طبعاً ان نذكر جمال الالوان التي لطالما اكد عليها الفنان نجيب يونس فنرى لوحاته غنية بالألوان الحارة الأحمر والأصفر وجمال تنوع الالوان فيكسر الرتابة او يرفض من أن يكون هناك ملل في الوان اللوحة ابدع الفنان في تصوير حالة البيع والشراء في سوق قروي جميل.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أنموذج (4)

اسم العمل: صندوق الدنيا

الابعاد: 75 × 82 سم

تاريخ العمل: 1979

تحكي هذه اللوحة موضوع تراثي قديم جداً نرى رجل يرتدي الزي العربي يجول في الاحياء الشعبية حاملاً معه صندوق صغير وهو عبارة عن ماكنة عرض سينمائية إذ يحتوي داخل هذا الصندوق عدة صور متنقلة تدور بواسطة عتلة يمكن تحريكها باليد فتعرض لقطات متحركة صامتة بالأسود والأبيض ولأنه موضوع تراثي مهم كان يجب على الفنان ان يسجل لنا هذه الحالة إذ كان صندوق الدنيا بمثابة السينمائية الصغيرة ولكنه بشكل متنقل وكان يروي الرجل من خلال الصور التي يتجمع الاطفال لرؤيتها كان يروي لهم قصص تحكي عن البطولة والشجاعة واحياناً هي مناظر لبعض المناطق المشهورة فهو يورث القيم الحميدة داخل نفوس الاطفال وهي احدى وسائل التعبير عن الابداع الفني.

ومن خلال هذه اللوحة نرى البناء القديم التي كانت تتمتع به المنازل القديمة في مدينة الموصل إذ هذا الجدار من الجص والذي يتخلله قوس من الخشب وهو باب الدار ونرى على يمين اللوحة المرأة العربية ذات الرداء الابيض وعليه تلك السترة الغنية باللون الأخضر الفيروزي وأما غطاء الرأس فكان ذا لون أحمر مشع ملئت هذه اللوحة بالالوان المفرحة المعبرة عن حالة السعادة التي يعيشها الاطفال في تلك اللحظة وهم يرتدون هذه الملابس الملونة التي شكلت ايقاعاً لونياً جميلاً ملئ اركان اللوحة بهجة بالحركة وبالثراء اللوني.

أنموذج (5)

اسم العمل: عروس من بعشيقة

ابعاد العمل: 3 × 3 م

تاريخ العمل: 1975

في هذه اللوحة ومع خط الافق نرى ارتكاز منزل كبير واسع له شرفة كبيرة ويحتوي على عدد من الشبابيك التراثية بني هذا المنزل من مادة الجص والحجر وهي المادة التي إشتهر بها بناء البيوت في مدينة الموصل والقرى المحيطة بها مثل بعشيقة وتلكيف وهذا هو منزل الفنان نجيب يونس* إذ كان يذهب إليه في اوقات العطل والاعياد والمناسبات ويمثل موضوع اللوحة زواج شعبي خاص بالطائفة اليزيدية إذ نشاهد جموعاً من الاشخاص وهم يؤدوا الدبكات والرقصات الشعبية يتوسطهم عازف

* اخذت هذه المعلومة من خلال الفنان منهل الدباغ في محاضرة القاها على منصة جامعة القادسية.

الطبل وعازف الزرنة ونرى في مقدمة اللوحة في الزاوية اليمنى فتاة شابة بالزي الايزيدي الجميل ونرى الكل فرحين ومنهمكين بأداء رقصتهم الشعبية التي اعتادوا على ممارستها في الاعياد والمناسبات الخاصة بهم.

ونرى توفيق الفنان بتوظيف اللون كأساس للتعبير عن التراث الموصلي المتنوع بأشكاله ومفرداته كتنوع ألوان الطيف ونرى في كثير من لوحاته يضع الفتاة الشابة في مقدمة اللوحة وهي ترتدي الزي الجميل ذو الالوان الجميلة والساحرة وكأنه يريد أن يقول لنا ان جمال الطبيعة مثل جمال هذه الفتاة نضارة وحركة وروح وهو يعكس دائماً الجمال في كل لوحاته.

النتائج:

1. استطاع الفنان نجيب يونس ان يحقق البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية في لوحاته من خلال تمثيله للحياة اليومية بالأسلوب الوقعي وبمسحة تعبيرية.
2. تمكن الفنان نجيب يونس من نقل الصورة عن الحياة اليومية بكل صدق على الرغم من كل المحاولات التغيرية التي استهدت فرض ثقافات اجنبية على المجتمع العربي أو أنواع من الفن أريد بها تزوير خصائص العرب وفصل حاضرهم عن تاريخهم المشرق.
3. ظهر البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية من خلال الابنية التراثية (بيوت أسواق مزارع خانات) ومن طراز بنائها وحتى مواد البناء.
4. تمثلت الموضوعات الشعبية في لوحات الفنان من خلال الاشارة الى ابراز الصفات الشعبية المتأصلة في المجتمع العربي والمجمع الايزيدي بصورة خاصة (كالأعياد الخاصة والاعراس).

الاستنتاجات:

1. شكل البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية على نحو عام مادة دسمة مكنت الفنان من تقديم أعمال فنية معاصرة ذات طابع محلي.
2. نجح الفنان نجيب يونس من ان يكون العين الصادقة التي استطاعت أن تنقل لنا مواضيع تناولت حياة الشعب اليومية الدينية والاجتماعية والاقتصادية والتراثية وغيرها.
3. استطاع الفنان من ان يحقق لنا المتعة اللونية من خلال اللوحات التي كانت غنية باللون التي طالما عكس من خلالها التنوع في الموضوعات ذات البهجة والفرح.

ثالثاً: التوصيات:

1. أعادة انشاء متحف للفنون التشكيلية في جامعة الموصل يضم أعمال الفنان نجيب يونس وأعمال أهم فناني المدينة بصورة عامة.
2. عمل مجلة خاصة تهتم بكل ما يخص الفن والفنانين بمدينة الموصل وتكون مجلة شهرية تتناول من خلالها كل المشاريع الفنية التي تقام في الموصل من معارض ومن ندوات فنية وغيرها.

المقترحات: تقترح الباحثة اجراء بعض الدراسات:

1. عمل مقارنة للازياء الشعبية التي تتمتع بها المنطقة الشمالية مع الازياء الشعبية للمنطقة الجنوبية (الاهوار) على سبيل المثال.

2.عمل دراسة تهتم بالألوان الطبيعية المحلية (الصحراء، الاهوار) مع الأخذ بشيء من البيئة العراقية كأنموذج لموضوع البحث.

References:

1. Abdel Nour, J. (1979). *Literary Dictionary.* Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
2. Ahmed, I. A.-S. (2013). *Beauty and Aesthetics, , , , p. 18.* Jordan: hudus wa'iishraqat.
3. Al Dahani, B. (2020). *Philosophy of Art and Aesthetics, Entries and Perceptions.* Sharjah: Department of Culture, Government of Sharjah.
4. Al-Kinani, M. (2020, 11 8). an article on the Internet.
5. Alloush, S. (1985). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
6. Al-Shehri, A. (B.T). *The Role of Art Education in Preserving Folklore.* Kuwait: Knowledge Magazine.
7. Al-Zaidi, M. M.-H. (1975). *The Crown of the Bride is from the Jewels of the Dictionary.* Kuwait: Ministry of Information, Government of Kuwait Press.
8. Ibn Manzur . (B.T). *Lisan Al Arab.* Cairo: Dar Al Maaref.
9. Matar, A. (1974). *The philosophy of beauty.* Cairo: House of Culture for Printing and Publishing.
10. Mokhtar, A. (2008). *, Dictionary of Contemporary Arabic Language.* Cairo: World of Books.
11. Muzin, N. (2020, 12 13). an article on the web titled the traditional dress of the Yazidis, the Yazidi identity report, a message for humanity and peaceful coexistence.
12. Nemeh, M. H., & Turk, A. S. (2017). The Impact on the One Dimension and His Imagination (Sufi). *Al-Sada newspaper*, 12:45 hours.
13. Qutb, S. (2011). *In the Shadows of the Qur'an.* Egypt: Dar Al-Shorouk Publishing.
14. Reed, H. (1986). *The Meaning of Art.* (S. Khashaba, Trans.) Baghdad: House of Affairs for Culture.
15. Saleh, R. (1961). *folk arts.* Egypt: Ministry of Culture and Guidance.
16. Salibya, J. (1982). *The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English and Latin Words.* Beirut: Lebanese Book House.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/165-176

The Aesthetic Dimension in Popular Topics by Naguib Younes

mayida tariq muhamad [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 21/12/2021…...Date of acceptance: 2/3/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The aesthetic dimension in popular subjects is one of the important topics in the history and culture of peoples, as it is the vessel from which their faith, traditions, original values, language, ideas, practices and way of life are derived, which expresses their culture and national identity, and it is the bridge of communication between generations throughout the ages.

It is one of the main pillars in the process of development and development, and popular subjects have special images related to real daily life, and they are the best source for man to narrate through him in his portrayal of daily life in general, and for the artist in particular, who is part of this daily life and its vocabulary, as he interacts with it so that he can represent it aesthetically with creative works Hence the research problem arises for us by asking the following question: Did the aesthetic dimension appear in the popular subjects in the paintings of the artist Naguib Younes? Was the artist Naguib Younis according to the depiction of popular subjects in his paintings?

Keywords: aesthetic, folk, photography

Conclusions:

1. The aesthetic dimension in popular subjects in general constituted a rich material that enabled the artist to present contemporary artworks of a local character.
2. The artist Naguib Younes succeeded in being the sincere eye that was able to convey to us topics that dealt with the people's daily religious, social, economic, heritage and other lives.
3. The artist was able to achieve colour pleasure for us through paintings that were rich in colour, through which he always reflected the diversity of subjects of joy and joy.

[1] College of Fine Arts / University of Mosul, maid.mohammed79@uomosul.edu.iq .

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/177-190

الدلالة الرمزية وفاعليتها في تصميم المنتج الصناعي

مصطفى محمد خلف[1]
صلاح نوري الجيلاوي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2022/2/9 , تاريخ قبول النشر 2022/3/7 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث: -

تناول البحث الحالي الدلالة الرمزية وفاعليتها في تصميم المنتج الصناعي ،الخطاب التواصلي الجمالي الذي يجسد الخيال والوجدان الإنساني، وقد رافق الإنسان منذ بداية نشأتهُ وتعلمه لأولى فعالياته الأساسية والذي كان بمثابة اللغة التي يشير بها الإنسان الى شيء أو معنى معين بحيث يعرف عن طريق هذه الدلالة مباشرة سواء بحسب ما أصطلح العرف عليه أو ما أقرته التقاليد منذ زمن بعيد ، فالرمزية قد تكون الفاعل الاساس في ربط المكونات التعريفية للمنتج فضلا عن ان الرمزية تقدم للمستخدم مفتاح الوصول الى ادراك مباشر لشكل المنتج ووظيفته , كهوية تعريفية للمنتج من خلال تحفيز الشكل الرمزي لخيال المستهلك ودعوته للتأمل لإدراك المعنى الضمني الكامن خلف تلك الأشكال وبذلك تتحقق رمزية العمل ، حيث تناول البحث في الاطار النظري الى (الدلالة الرمزية في التصميم الصناعي، أنواع الدلالة، الدلالات الرمزية للعناصر البنائية التصميمية، المعالجات اللونية في الأنظمة التصميمية ودلالاتها الرمزية، الضوء والشفافية في الأنظمة التصميمة ودلالاتهما الرمزية، المواد الذكية و دلالة الفكر التصميمي)

الكلمات المفتاحية: الدلالة الرمزية، الدلالة الوظيفية، الأنظمة التصميمية.

1.1مقدمة:

تمتاز المنتجات ذات الجودة والوضوح على امكانية تحقيق اكبر قدر من التواصل والتوصيل للأفكار والدلالات التي لها تأثيراتها على تفضيلات المستهلك التي توضح اهمية الترابط بين الهيئة الخارجية للمنتج والغرض او الوظيفة او كيفية استخدامه , وهذا الأمر يمثل حالة من الخيارات المتعددة التي يتم وفقها التعامل في بعض التصاميم التي تحمل صفة الرمزية والتي تعتبر مصدر للتفسير من جهة ومصدرا للأبداع من جهة أخرى اذ ان في الصياغات الرمزية تتفاعل عدة دلائل أيقونية فيكون لابد من درجة من التنظيم الاجرائي الذي يستند إلى نوع من التنظيم الدال يمكن من فتح مسار محدد ودقيق للوصول المعنى الاساسي لتفسير الشكل حيث تستخدم الرمزية لا لتأكيد شكل المنتج نفسه بل لتأكيد علاقته بالغرض المصنوع من

[1] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، Mostafa.Mohammed1204a@cofarts.uobaghdad.edu.ig
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد salah.mahmoud@cofarts.uobaghdad.edu.iq

أجله من هنا تتحدد مشكلة البحث بالتساؤل التالي-: ما هو دور الدلالة الرمزية وفاعليتها في تصميم المنتج الصناعي؟

1.2 أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث بتقديم صورة واضحة عن مفهوم الدلالة الرمزية وفاعليتها في عملية تصميم المنتج الصناعي على مستوى الشكل والوظيفة لتكون مدخلات في العملية التصميمية, بما يمكن المصممين الصناعيين والمصممين من التخصصات الأخرى المقاربة من الإفادة من نتائجه في تطوير نتاجاتهم التصميمية.

1.3 هدف البحث: تحديد الأدوار المختلفة التي تلعبها الدلالات الرمزية وبيان فاعليتها في تصميم هيئة ووظيفة المنتج الصناعي.

1.4 حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة الدلالة الرمزية وفاعليتها في تصميم المنتج الصناعي

1.5 تحديد وتعريف المصطلحات:

- **الدلالة لغةً** : جاء هذا اللفظ من باب (دلل)، والدليل ما يستدل به والدليل الدال أيضاً، وقد (دله)على الطريق يدله بالضم، (دلالة) بفتح الدال وكسرها. (Abu Hantash, 2000, p. 9)

اما اصطلاحاً : هو علم الدليل ورسوخه (ماهود، 2010، صفحة 65) وتوجد العديد من التعريفات لهذا المصطلح، فالدلالة هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، فإذا كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وان كان غير ذلك، كانت الدلالة غير لفظية، وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم إلى عقلية، وطبيعية، ووضعية. (Academy, 1979, p. 84)

- **الرمزية لغةً** : هي تصويت خفي باللسان كالهمس, ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير ابانة بصوت ,انما هو اشارة بالشفتين ,وقيل :الرمز هو إشارة وايماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم , والرمز كل ما اشرت اليه مما يبان بلفظ, بأي شيء اشرت اليه بيد أو بعين ,ورمز يرمز رمزا, (Manzur, 1955, p. 356)

اما الرمز اصطلاحا :هو علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما, أو هي فكرة أو عبارة أو صورة أو شخصية أو اسم مكان يتضمن أكثر من دلالة ,.يربط بينهما قطبان رئيسان ,يتمثل الأول بالبعد الظاهر للرمز, وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة ,ويتمثل الثاني بالبعد الباطن أو البعد المراد ايصاله من خلال الرمز, وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه. (Abdullah, 2008, p. 195)

الإطار النظري:

2.1 الدلالة الرمزية في التصميم الصناعي: -

تأخذ الدلالات الرمزية حيزاً مهما في العملية التصميمية للمنتجات الصناعية وفي إلاخراج الوظيفي لها، ويعود ذلك بالدرجة الأولى الى حصول الرمز على مساحة واسعة في التصميم، والتصميم الصناعي خاصة، والى حضوره المتميز فيه. وهو يعد احدى أهم سمات المنتج الصناعي كونه وسيطا لنقل رسالة بين المصمم والمتلقي، لما يمثله من دلالات بلاغية تعتمد في ترجمتها لدى المتلقي على الخزين المعرفي لما تمثله هذه الرموز. (Al Ugaili, 2014, p. 82) إن الرموز ليست مجرد دلالات أو علامات تشير الى بعض المعاني أو بعض الأفكار

فقط، بل هي مجموعة من الإرشادات أو العلامات أو الأرقام أو الحروف أو الأشكال أو الصور التي تعبر عن وظائف المنتج وكيفية استخدامه، فهو شيء يهتدي إليه بعد اتفاق تقبله جميع الأطراف لانهُ يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة. (Omar Ahmed & Alyan , 1996, p. 194)

يؤسس المستخدم علاقة بين خاصية أو ميزة محددة للمنتج وبين المنفعة التي يرغب بها من المنتج، ولذلك فأن المفهوم الجوهري هو ان المنتجات تملك مواصفات وخصائص واضحة تخاطب من خلالها المستخدم حول طبيعة قيمتها الخاصة، أي ان خصائصها المرئية والضمنية هي بمثابة دلالات حول طبيعة قيمها وهذه الدلالات تتداخل مع الدلالات السيمائية، لأن كل منها يتصف بخصائص ومواصفات هيكلية أو وظيفية تمنح المنتج ميزات تتراوح بين قيم الأداء وأنواع الوظائف وكيفية الاستخدام. اذ انها تكمن في المنتج وتفسر من قبل المستخدم، ولذلك فأن خصائص المنتج تعامل على انها دلالات أو مؤشرات لقيمة المنتج، ومن خلال خصائصها المرئية والضمنية فهي توصل لنا انواعا محددة من الاستخدام والمعنى. (Abdel-Jabbar & Al-Aqili, 2019, p. 186) يرتبط الدال بمدلوله بعلاقات دالة على المعنى ضمن شبكة تنظيمية واحدة من العلاقات التصميمية، فيكون للدال أكثر من مدلول يتحدد على وفق سياق العمل التصميمي، عندئذ يوحي، المدلول بتعددية المعنى الأساس (الدلالة الحقيقية) أو المعنى الثانوي (الدلالة الرمزية)، وبهذا فأن كل وسيلة من وسائل التعبير الدلالي والرمزي التي يستخدمها المصمم تعتمد في جوهرها مجاميع من الاشارات والعلامات المتعارف عليها ، وهناك صفات عدة للرموز لكي تؤدي وظائفها على الوجه الأفضل هي:

- البساطة (Simplicity): وتعني البساطة أن يعكس الرمز ترتيب الموضوعات بوضوح وجلاء، وأن يكون الرمز سهل الكتابة واللفظ والتذكر.
- الايجاز (Brevity): وهي من أبسط الطرائق لتحقيق الايجاز في تصميم المنتج الصناعي هو استعمال الحروف والأرقام في الرمز للتعبير عن الموضوعات.

والتعبير يعني مقدرة الرمز على تمثيل الموضوعات الرئيسة والفرعية في نظام التصنيف. وبمعنى آخر فإن الرمز المعبر يعكس بنية نظام التصنيف بحيث يظهر العلاقة الهرمية للموضوعات من العام إلى الخاص وتطبيقات المفهوم الرمزي (الاشاري) في المنتجات الصناعية كثيرة ومتعددة ومتنوعة، فهي تنطلق من الأبعاد الجمالية للأشكال التي تمثلها الى البعد الوظيفي لأداء وظائف محددة تبعا لنوع الرمز والمعرفة التداولية لدى المتلقي حول طبيعة تكوين هذا الرمز، مثل استخدام الألوان والاشارات الهندسية. (Abdel-Jabbar & Al-Aqili, 2019, p. 190)اذ تعد الألوان رموزا متعارفا عليها، ولذلك يستخدم اللون الأحمر في وحدات الاضاءة المرورية للدلالة على التوقف، واللون الأخضر للدلالة على امكانية السير، واللون البرتقالي للدلالة على التهيؤ لعملية انتقالية بين العمليتين (السير والتوقف).

أو أن يستخدم السهم للدلالة على اتجاه عملية دوران الأزرار لاسيما في المراوح والأجهزة الأخرى التي يستخدم فيها هذا النوع من الأزرار والتي تستخدم فيها الأرقام احيانا للدلالة على درجة عمل المنتج، أما البعد الجمالي للرموز، والتي أضاف لها قيمتها للمستخدم والمتلقي عبر التاريخ الفني على مختلف الأصعدة، مثل الرمز المستخدم من قبل شركات السيارات العالمية ، والتي استخدم في تصميمه شكلي يوحي الى نوع السيارة او يوحي في تعبيره الى القوة و المتانة وغيرها من الصفات من خلال الرمز الشكلي الذي تحمله ، والمعروفة لدى المتلقي.

(Al Ugaili, 2014, pp. 86-84) فالرمز او الإشارة على وجه التحديد، هي العلامات أو الدلالات أو الإشارات التي يحتويها المنتج للتعبير على وظائف محددة, وهذه الإشارات ودلالاتها الوظيفية تكون مرتبطة بالبعد المعرفي للاستخدام وتحدد للمستخدم نوعية السلوك المطلوب تجاه العلامة – واجهة الاستلام الوظيفي- وما هي النتائج المتوقعة من السلوك الاستخدامي نتيجة لمدخلات الأفعال التي يوجهها المستخدم, ونوع المخرجات المتوقعة من المنتج **كما موضح في الشكل (1) التالي**.

الشكل (١) الرموز الدلالية في العمليات التصميمية

2.2 أنواع الدلالة:

1 - الدلالة الإشارية: ترتبط الدلالات المؤشرات بموضوعها ارتباطاً سببياً، وكثيرا ما يكون هذا الارتباط فيزيقياً أو من خلال التجاور "فالمؤشر" على حد قول "بيرس" هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع ، بمعنى أن العلاقة بين الدال والموضوع "المشار إليه" علاقة سببية منطقية، مثل ارتباط الدخان بالنار، أو الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض، واثار الأقدام هي علامات على نمط الحيوان الذي يرجح أن يكون قد أحدثها. (Siza, 2017, p. 33) وتستعير هذه العلامة اسمها عند "بيرس" من السبابة أو المشيرة التي تحيل إلى المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقي ، والعلامة الإشارية في العملية التصميمية تكمن فاعليتها في إنها تحفز المشاهد على أن يركز انتباهه وان يستخدم قوة ملاحظته في تأسيس علاقة حقيقية بينه وبين الشيء الذي تحيل إليه هذه الإشارة كما هو الحال في تصميم المنتج الصناعي إذ يعمد المصمم على وضع بعض الاشارات الخاصة التي تحاكي المستخدم تكون سبب لوصول الى حاجة معينة في عملية تشغيل المنتج الصناعي. (Ibrahim, 1990, p. 82) **كما موضح في الشكل (2) التالي**.

شكل (2) منتج صناعي يمثل اشارة في ازرار التشغيل

http://www.ford4arab.com/vb/t97679.html

2 - الدلالة الايقونية او الصورة: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه في المقام الأول سواء وجد الموضوع أو لم يوجد وسواء كان الشيء نوعيه، أو كائنا موجودا أو عرفا مثل الصورة الفوتوغرافية. وهذا يعني إنها تقوم على مبدأ المشابهة بينها وبين مدلولها أو مرجعها يقول "هوكز" (إنها شيء يصف شيئا ما للإشارة الى الموضوع الذي ترمز إليه العلامة) (Hooks, 1986, pp. 116-117)فهي إشارة محددة بموضوعها الدينامي، بمقتضى طبيعتها الداخلية. وعليه فالعلامة الأيقونة تدل على

شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة. وفي العملية التصميمية تبدو الرسالة الايقونية اكثر حقيقية ومباشرة في إبلاغ التجارب، لاشتمالها على (شبه حقيقي بين الدال والمدلول، فصورة احد الأشخاص النصفية لا تدل على هذا الشخص الذي هي صورته عن طريق العرف الاعتباطي بقدر ما تدل عليه من خلال شبهها به (Hamed, 2018, p. 22) إلا أن هذا لا يعني العلامة الايقونية تقتصر على الدوام المماثلة بين شيئين واقعيين، إذ يمكن أن تقوم المماثلة بالقياس إلى المعروف، كما هو الحال في الأعمال المتخيلة في الرسم، فالمتلقي يستقبل تأثير ما يعرض أمامه، لان المماثلات الجزئية الحاصلة بين ما يعرفه وما يعرض أمامه تجعله يقبل إمكان مشابهة ما يعرفه بما يجهله فيتكشف له. **كما موضح في الشكل (3) التالي.**

شكل(3) دلالة الايقونة في واجهة الاستلام الوظيفي للمنتج الصناعي
https://www.pngegg.com/ar/png-ncpww

3 - الدلالة التعبيرية: ان السيمائية تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد الشكل التصميمي، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، والعلاقة بين الدال والمدلول، علاقة وضعية اصطلاحية، وهي ضرورة لتحقيق التواصل الذي عبر عنه أحيانا بالبيان أحيانا بالإخبار، وإذا أخذنا نظاما مثل التصميم، نجد انه يتكون من ثلاث عناصر أساسية: العنصر الأول فيه هو الدال أو البنية الشكلية، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلامة أو العمل التصميمي، وهذا العمل ذو دلالة، والدلالة تتحقق من خلال قدرة الدال التعبيرية في توصيل ألافكار. (Siza, 2017, p. 95) وعليه فالقدرة التعبيرية التي يتضمنها النص التصميمي يتطلب إدراك العالم الخارجي (فالمعاني التي تعبر عنها النصوص التصميمية ما هي إلا مفاهيم ذهنية مدركة عن العالم الخارجي، وهي مفاهيم قد ترتبط بأشياء عينية حسية ذات وجود عيني في العالم الخارجي، وقد ترتبط بمفاهيم قائمة على التجريد والتعميم.

4 - الدلالة الوظيفية: ترتبط الدلالة الوظيفية إلى حد ما بعملية الابتكار والتي تعني عمل الشيء الجديد، إرضاء لبعض الاحتياجات الإنسانية . والوظيفية بمعناها الواسع إن الواجب الأساسي للتصميم أن يؤدي الأغراض التي تصمم من اجلها وان يكون لها من الأشكال تبعا لهذه الأغراض. وبمعنى آخر أن العملية التصميمية تعد وظيفة دالة وهي مظهر خارجي لأوصاف أشياء معينة في نسق معين من العلاقات وفي ضوء ذلك يمكن القول ان جوهر الوظيفة مرتبط بجوهر العملية التصميمية، أي جوهر الحاجة الإنسانية لهذا

النشاط من جهة، ومشاعر وأحاسيس البشر من جهة أخرى (Sami, 1966, p. 39). **كما موضح في الشكل (4) التالي.**

شكل(4) الدلالة الوظيفية لمقود السيارة
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%82%D9%88%D8%AF

3-2 الدلالات الرمزية للعناصر البنائية التصميمية :

بخلاف المادة التي تُدرك بالحواس يدرك الشكل بالعقل من طريق الحواس، لذلك يضم الشكل معاني عدة : منها حسية لتمييز مضمون البناء ومعاني بنائية للتعرف على الترابط والتناسق بين أجزائه، وعن ضرورة تضمن الصيغ التصميمية لمعاني أكدت ألفت أنه لا يوجد شكل دون معنى يحس به، ولا توجد معاني ودلالات دون شكل يحملها ويعبر عنها. (wayudin, 1981, p. 128) وذهب (شيللر Schiller) إلى أنه لا يوجد شكل بغير مادة تثريه وتمنحه الواقعية، ولا مادة بدون شكل يخلع عليها المعني ويهبها الهوية والثبات. واعتبر (فيشر Vischer) التصميم فن إيحائي يُعنى بالتعبير بواسطة الأشكال عن مضمون امثل لفكرة محددة عن طريق تجسيدها في مادة ما، بغية تحويل المادي إلى غير مادي . ورغم ثبات الخواص الهندسية لكل شكل إلا أنه لا يمكن تلمس هذا الثبات بالنسبة لما توحي به الأشكال، إذ أن الإيحاء الذي ينبثق من الشكل دائما ما يرتبط بالمضمون المحدد له، ويزيد هذا الإيحاء بطريقة معالجة أبعاده ووضعه في الفراغ وترابط عناصره . ويمكن توضيح بعض الدلالات كما يلي (Macdonald & Angus S, 1998, p. 22):

1-دلالات عناصر التصاميم الخطية : لا تكتسب العناصر الخطية أهميتها إلا من خلال صيغ شكلية تحتويها، فالخط المستقيم أكثر استخداما في الأنظمة التصميمية ويوحي بالقوة الشموخ التعدد والاستمرارية ، والمتجه للأعلى يوحي بالمرح و الطموح و المتجه لأسفل يوحي بالحزن والانكسار، والأفقي يوحي بالخمول والرأسي بالاتزان، والمائل حسب طوله واتجاهه يوحي بالحركة والاندفاع والمقاومة، والخط المنكسر حسب زاوية الكسر يحدد طبيعة الإيحاء سواء بالحدة، الاتجاه ، الحركة ، القبول ، والخط المنحني يعطي إحساسا بالليونة والحيوية وعند اتصاله بخط مستقيم يهدئ من صلابته وحدته.

2- دلالات العناصر التصميمية المستوية : تختلف الدلالات الرمزية لمسطحات التجليد، التغطية والاحتواء في التصميم تبعا لتحولاتها الشكلية ، فالمنتظمة توحي بالإشعاع الانتشار والثبات المادي، وقد توحي بالديناميكية والانضغاط إذا استطال احد محاورها، والمائلة توحي بالحركة الصاعدة أو الهابطة تبعا لمركز الرؤية، أما التغطيات أحادية أو ثنائية الانحناء فتوحي بالاحتواء التغليف الخفة والاستمرارية، كما

تعطي تماثلات السطوح في اللون الموضع والشكل إيحاءات بالتقدم أو بالتراجع في جهات عدة، وتعكس مادة الأسطح ودرجة شفافيتها دلالات معينة كالتواصل، الوضوح، الانغلاق.

٣- دلالات التكوينات التصميمية: توحي الأنظمة التصميمية بالتغليف، أما الأسطوانية فتوحي بالمرونة والثبات، وتوحي الهرمية منها بالاندفاع، الاستقرار والصعود، والأنظمة ذات الأشكال الحلزونية توحي بالحركة، الليونة والاستمرارية ، والأنظمة المركبة توحي بدلالات مختلطة: تبدأ بالسكون، الحركة، الثقل والخفة، والأنظمة الانسيابية لها ميزه فسيولوجية حيث تتطلب العين في استيعابها مجهودا أقل عن تلك التي تتسم بالصرامة الهندسية و تحتاج لانتقالات مفاجئة عند أركانها. (Palmer, Using Emergent Technologies to Develop Sustainable Architectural Composites, 2009, p. 47) والأنظمة التي تنتقل فيها الأحمال عاموديا توحي بالسكون والاستاتيكيه، والأنظمة ذات الانتقال المائل للأحمال توحي بالحركة والمرونة، مع ملاحظة أن الاتزان المادي لكل نظام معدني لا يمنع من الإحساس بالديناميكية. وعادة ما يكون للإبهار دلالات رمزية، فالأنظمة الكابولية تحقق إبهار تصميمي وشكلي وتوحي بالاستمرارية ، بينما تتيح النظم الكابلية إبهارا في البحور والعروض والارتفاعات وتوحي بالخفة، وتحقق الأنظمة الفراغية إبهارا عدديا في الوحدات التصميمية البنائية المتشابكة وتوحي بالتداخل والتعقيد .

4-2 المعالجات اللونية في الأنظمة التصميمية ودلالاتها الرمزية :-

الألوان أحد العناصر المهمة التي يستعان بها لإبراز القيم الجمالية في تصميم المنتج الصناعي، لأنها تضيف أبعادا جديدة لشكله، وتؤثر على علاقاته ومستوياته، وتحدد مدي توافقه مع البيئة المحيطة، وتعمل على تكامل عناصره، وتحقق الاتزان البصري فيما بينها، وحول هذا أكد (فاسر)على أهمية استخدام الألوان في البناء، ودعا إلى تطبيقها بأساليب مناسبة، (Boqvist, Albert , 2010, pp. 351-360) معتبرا أن معالجة العناصر البنائية لونيا له دور مهم في وضع المنشأ في محيطه المجاور لكونها علامات أرضية وبصرية له. كما تلعب المعالجات اللونية دورا مهماً في عملية الإدراك البصري بتوفير إشارات يمكن من خلالها فهم الشكل وتفسير مدلولاته، وهي كذلك وسيلة جيدة و أحياناً لا غنى عنها لتوضيح الفضاء أو المساحة واستيعاب أبعاده ودلالاته والتأثير على حجمه الظاهري، كون بعضها أكثر الفتا للانتباه من غيره. وهي تحمل قيم رمزيه كالدفء والبرودة، الثقل والخفة ، الضوضاء والهدوء، النفور والتقارب، التقدم و التراجع، بالإضافة إلى أن التباينات اللونية تتيح ميزة إيقاف العين ، تقسيم الأسطح ، تحقيق الإيقاع.

المعالجات الفضائية في الأنظمة التصميمية ودلالاتها الرمزية :-

الفضاء عنصر جوهري للتشكيل لأنه يتضمن ويحتوي كل شيء، وهو شرط مسبق لكل ما ومن هو موجود ، وهو كما رآه (شينج Ching) مسافة تتمدد في كل الاتجاهات . ويكتسب الفضاء خواصه التصميمية الهندسية ومعانيه الإيحائية من التوزيع المادي لعناصر بنائية تحدده . وينشأ على إثرها نظم لها حجم وشكل و حركة نسبيه تتوزع في تشكيلات مغلقه أو مفتوحة، منتظمة أو غير منتظمة، ومن ثم يرتبط إدراك المتلقي للفضاء بتحديد وتعريف الأشكال الحاوية له أو المحتوية فيه، وذلك تأكيدا لقول (جوفيندا Govinda) باستحالة تخيل هدف أو بناء دون فضاء. وحيث أن الفضاء أحد عناصر إدراك وتوصيف الشكل، فإنه

يمكن النظر إلى التصـميم على أنه فن صـياغة الفضـاء وقولبته من خلال ترتيبه وتنظيمه لخدمة غرض استخدامي أو أكثر.

5-2 الدلالات الرمزية للفضاء:

إن علاقة المتلقي بالفضـاء علاقة نسـبيه تتغير بتغير موقعه وحركته، وتتأثر بطبيعة المادة، الملمس، الشـفافية والإضـاءة، وهي علاقة منظوريه تتضـح فيها التفاصـيل إذا اقتربت من مسـتوي النظر، وتتلاشـي معالمها إذا بعدت عن هذا المسـتوي، لذا فإن إدراك الفراغ يتعمق بالحركة ويسـمح بتنظيمها في اتجاهات معينه ويقيدها في اتجاهات أخرى، وبالتالي فإن قدرة المتلقي على تذوق جماليات الأنظمة التصـميمية ومعرفة دلالاتها تعتمد على مدى استخدامه لخياله في فهم الإشارات التي تبثها طريقة معالجة الفراغ وظيفيا وشـكليا، وإدراكه لطبيعة الحوار بين الفضـاء والهيكل بصـفته سـمه للتصـميم الحديث . كما أن تنظيم الفضاء يعطي دلالات مختلفة تبعا لحجم ومستوي النظام، (Macdonald & Angus S, 1998, p. 29) فعند تغليف المنتج الصـناعي بتجاليد شـفافة ينتج ما يعرف بنفاذية الفضـاء التي يتولد عنها إحسـاس بالاتسـاع الألفة والتواصـل، وهي صـفة يمكن ملاحظتها في الواجهات والأنظمة الفراغية للمنتج، أما تغليف المنتج الصـناعي بتجاليد غير منفذه للضـوء ينشـأ ما يعرف بمصـيدة الفضـاء التي يتولد عنها إحسـاس بالعزلة والضيق والخوف، ويمكن ملاحظتها في الأنظمة القشرية: منحنية أو منطبقة.

الضوء والشفافية في الأنظمة التصميمة ودلالاتهما الرمزية:-

يستخدم الضوء ليس فقط لإحياء وإظهار الشكل والفضاء داخل وخارج المنتج الصناعي، وإنما أيضا لإبراز بعض تنظيماته الفراغية وجعلها أكثر قدرة على الجذب والانتباه، ويؤكد ذلك تعريف (كربوزييه Corbusier) للتصـميم على أنها التلاعب الذكي والرائع والجميل بالكتل تحت الضـوء، وأن أعيننا مخلوقة لترى الأشـكال تحت الضوء وما ينتج عنها من ظلال، وأن الأشكال التي تستخدم في تصميم المنتج تكتسب سماتها وجمالياتها حال سقوط النور عليها. وعن حتمية وجود الضوء كعنصر تشكيلي ، لذا يهتم المصمم كثيرا بالضوء داخل المنتج كنوع من الطاقة التي ينبغي التحكم فيها لخدمة المسـتخدم وإثراء القيمة الجمالية للمنتج، من طرق تحكمه في طريقه دخول الضـوء الطبيعي، (Chilton, 2000, p. 58) وقوة واتجاه ومزايا الضـوء الصـناعي. وبالإضـافة لذلك تكتسـب الإضـاءة أهميتها في التجربة الجمالية والرمزية الأنظمة التصـميم بصـفتها وسـيلة يمكن من خلالها إدراك الشـكل والملامح والمعالجات بأحسـن وجه، وزادت هذه الأهمية مع ابتكار تغطيات شـفافة واضـاءات فيضـانية يتم توجيها بكميات كبيرة لإبراز الفضـاء أو سـطح معين . **كما موضح في الشكل (5) الذي يوضح الشفافية و السطوع و جمالية المنتج الصناعي باسقاط الضوء عليه**

الشكل (5)
https://akhbarak.net/news/2020/08/09/22228053/articles/39938082

1. **الدلالات الرمزية للضوء:**

وهي دلالات تكون بمثابة قوة سحرية في يد المصمم، يؤثر بها على عاطفة المتلقي ويولد أثار نفسية وجسميه ايجابية عند تفاعله معه، وعاده ما يرمز الضوء في الإنشاء إلى الفراغ والوضوح ويعبر عن تأثيرات الظلال معنويا وماديا لأنه يجعل الأشياء سهلة الملاحظة والفهم، بعكس الظلام الذي يرمز إلى عدم الوضوح وتضيع فيه التفاصيل. (Macdonald & Angus S, 1998, p. 33) ولكمية والإضاءة دلالات رمزية : فالخافتة توحي بالغموض والساطعة توحي بالوضوح، ولكل منهما تأثير في الإيحاء بالسعة، الضيق، الألفة ، البعد ، الحرية ، التقييد ، السرور ، الحزن ، الخفة ، الرشاقة، القوه ،الضعف ، الانتظام ، العشوائية، الشفافية العتمة ، العمق ، الاستطالة . وللضوء تأثيرات أيضا على شكل المنشأ حيث تكسبه الإضاءة الجانبية صلابة، بينما الإضاءة المباشرة القوية تقلل من ظلاله، كما يسهل التعرف على ملامح المنشأ بالإضاءة العالية ويصعب إدراك ألوانه غير الزاهية في الضوء الخافت، والأشكال الإنشائية تكون أكثر لفتا للانتباه عندما تكون مضاءة وخلفيتها معتمة، بينما تصبح حدودها الخارجية أكثر وضوحا عندما تكون الاضاءة الخلفية اقوي من إضاءة المنشأ نفسه. **كما موضح في الشكل (6)**

شكل (6) الدلالات الرمزية للضوء في وحدات الانارة

https://www.pinterest.com/pin/52621753771
1884047/sent/?invite_code=d5137856c71

2. **الدلالات الرمزية للشفافية:**

إن الشفافية كمبدأ تعني الميل إلى التواصل على نطاق واسع، تعبيرا عن قيم اجتماعية وثقافية، وتوافقا مع ثوره معلوماتية تحث على الاتصال والانفتاح، وهي كلون فلسفي تعتمد على الإدراك الحسي ورؤية ما خلف الأشياء رغم وجود عائق وذلك تأكيدا لقول (سترانو Strano)الذي ركزها في الرؤية نحو الشيء من خلال خاصية البث المباشر لرسالة متعدية انتقالية. (Lehman, 2010, p. 12) وعن ارتباط الشفافية كمبدأ بالأنظمة المعدنية ،يرى (انطونيو) أن لتلك الأنظمة ميل متنام نحو الأشياء الأسرة التي تساعد على وجود عالم أكثر إثارة يكون مليء بالتنوع والأسرار والجمال بدلا من الشغف بكل ما هو أبدي وصرحي ومن هنا تكمن أهمية الشفافية كقيمة جمالية في تلك الأنظمة لأنها زادت من إسهاماتها التعبيرية ودلالاتها الرمزية في إثراء الصور العمرانية، بسبب ما تعكسه صياغاتها من معاني مليئة بالحيوية، الخفة، الظهور، الانكشاف، البوح بالحقيقة، التشويق، التجريد، وضوح الرؤية فيما وراء الحاجز، الإفلات، الصفاء، التجاذب الشخصي بين الداخل والخارج. كما أعطي الدمج بين الدلالات الرمزية لقيمتي الضوء والشفافية أهمية كبيرة المظهر الأنظمة المعدنية حيث مثلا عاملي تأثير كبير على انطباعات المشاهد وحكمه عليها سواء بالتواصل والانكشاف أو العزلة والضيق (Maitland, 1990, p. 73).

2.6 المواد الذكية و دلالة الفكر التصميمي :-

كانت العلاقة بين المادة والتصميم هي علاقة خطية حتى ظهور الثورة الصناعية ، و كان يتم اختيار المواد بشكل براغماتي لأجل منفعتها أو توفرها, أو يتم اختيارها اعتمادا على مظهرها وقيمتها التزيينية. من اجل استحصال المعرفة الكافية عن كيفية استعمال المواد فان على المصمم ان يفهم كيفية استخدام المواد في تصميم المنتجات تاريخيا فضلا عن معرفته بالإبداعات الجديدة في المواد. (Abdel-Jabbar & Al-Aqili, 2019, p. 22) ، ويجب على المصمم ان يفهم طبيعة المواد وامكانياتها وحدودها قبل ان يتمكن من تصميم منتجاته وفضاءاته. وحسب (غوتيفرويد سمبر) فانه يجب ان تستخدم المواد بصدق, فالحديد يجب ان يظهر كحديد, والخشب كخشب.. الخ, طبقا للقوانين الستاتيكية الخاصة بكل مادة. وكان تحصيل المعرفة عن المواد وخصائصها ومدى ملائمتها للمنتج ويكون حصيلة للخبرة والملاحظة.

وقد تغير دور المواد في التصميم مع حلول الثورة الصناعية ،حيث ظهرت المواد الهندسية الجديدة وبدأ المصممين بالتعامل معها ، والتي كانت في الحركة الحديثة في القرن العشرين, تؤكد على كون المنتج يعبر عن وظيفته وانه يجب أن يعرض هيكله والمواد المستخدمة في جماليات صادقة ، ففي الوقت الذي دعت فيه الحداثة الى الفصل والتخصيص في المواد والهيكل والبرنامج التصميمي, عمدت ما بعد الحداثة الى تأييد البرامج المعقدة والمنتجات المتعددة الوظائف والعناصر والمواد. (Palmer, 2009, p. 47) فقد ينطلق المصمم احيانا من احدى مقومات المنتجات وهي المادة, محاولا اختبار امكانياتها التكنولوجية المتعددة, اذ تمثل المواد بالنسبة للمنتجات الصناعية الجانب الملموس الذي يستخدم لإظهار الجانب غير الملموس.

و تؤثر التكنولوجيا المتوفرة على لغة المنتجات الصناعية وبالعكس فان المنتجات تؤثر في التكنولوجيا ودفعها نحو ابداعات جديدة, وعند استخدام الجماليات التصميمية التي توفرها تكنولوجيا المواد الذكية كهيكل نظري عند الحديث عن المنتجات الصناعية فأننا نتخذ طريقة لإيجاد توازن مع فكرة رفض المنتجات على اعتبارها فن حر من خلال الاشارة الى الكيفية التي يتأثر بها التعبير التصميمي بكل من الهدف المراد والتكنولوجيا المستخدمة, و المنتج الصناعي يجب أن لا يكون مفروضاً على البيئة بقدر كونه تجميعاً لسلسلة من الأنظمة المادية والطاقية القادرة على أن تكون أكثر استدامة باستخدام التكنولوجيا الذكية والانظمة المتكيفة بحيث تسمح للمنتجات الصناعية بأن تولد وتحافظ على الطاقة وتتغير بمرور الزمن تجاوباً مع القوى الخارجية. وترى (ليمان) بانه يجب أن يرافق التطور التكنولوجي تطور تصميمي متأسس على راحة المستخدم ، أن استخدام تكنولوجيا المواد الذكية في المنتج الصناعي سيجعله متغير بانتظام استجابة لتفاعل مكونات المنتج مع مستخدميه وستكون هذه البيئة الديناميكية في الغالب عضوية في قدرتها للاستجابة للتغييرات, ولذلك على المصممين أن يتعلموا كيفية التصميم القادر على التغيير. (Farrelly, 2009, p. 6) لن يتوقف العمل التصميمي المستقبلي بمجرد انتهاء التصميم, بل سيكون بالإمكان احداث تغييرات بعد التصميم بفضل تكنولوجيا المواد الذكية. يحذر (هوسي) بأن هذه الحرية التي ستتوفر في عملية خلق الشكل التصميمي بسبب تطبيقات تكنولوجيا المواد الذكية سوف تغير بشكل جذري دور الممارسة التصميمية بأخرى مساقة بعمليات ميكانيكية ذاتية التنظيم أكثر مما هي اعتبارات ذات ارتباط بالمعاني المرتبطة بالأشكال التي نصممها . (Holm, 2006, pp. 59-60)

يرى الباحث أن التكنولوجيا تتفاعل مع نظامنا الادراكي والحسي في فهمنا للبيئة المعاصرة ، وقد حدثت تطورات تكنولوجية في العقد الاخير تسببت في الانتقال من المجتمع الصناعي الى المجتمع الصناعي والمعلوماتي ، وأصبح تعريف الاجسام والمواد والفضاء والزمن ضمن نطاق المعلومات. كما ساهمت تكنولوجيا القرن الواحد والعشرين بدورها في اعادة هذه التعاريف, وأثرت على عمليات الاتصال والشفرات والرموز بل وحتى العلاقات الاجتماعية. كما ان الامكانات التي تقدمها تكنولوجيا القرن الواحد والعشرين تسمح للمصممين بتطوير اشكال ذات خيال كبير لمعالم المنتجات الصناعية المستقبلية والأفكار التصميمة المستقبلية, والتي لا يمكن تحقيقها بدون هذه التكنولوجيا وما تنتجه من المواد الذكية.

النتائج والاستنتاجات:

1. يُعد الرمز أو الإشارة على وجه التحديد, هي العلامات أو الدلالات أو الإشارات التي يحتويها المنتج الصناعي للتعبير على وظائف محددة, وهذه الإشارات ودلالاتها الوظيفية تكون مرتبطة بالبعد المعرفي للاستخدام وتحدد للمستخدم نوعية السلوك المطلوب تجاه العلامة – واجهة الاستلام الوظيفي- وما هي النتائج المتوقعة من السلوك الاستخدامي نتيجة لمدخلات الأفعال التي يوجهها المستخدم, ونوع المخرجات المتوقعة من المنتج الصناعي وفاعليته.
2. تكمن الدلالة الرمزية فاعليتها في العملية التصميمية في إنها تحفز المتلقي على أن يركز انتباهه وان يستخدم قوة ملاحظته في تأسيس علاقة حقيقية بينه وبين الشيء الذي تحيل إليه هذه الإشارة كما هو الحال في تصميم المنتج الصناعي إذ يعمد المصمم على وضع بعض الاشارات الخاصة التي تحاكي المستخدم تكون سبب لوصول الى حاجة معينة في عملية تشغيل المنتج الصناعي.
3. إن رؤية المصمم وأيدولوجيته واتجاهاته وقيمه وتصوراته حول تصميم المنتج وعلاقة بالمستخدم والعلاقة بينهما، تؤثر دون شك في إبداعاته التصميمية وفي نوعية الاكتشافات البصرية التي يسعى إليها المصمم الصناعي في العمل التصميمي و الذي يفضي إلى الدلالة الوظيفية للمنتج الصناعي.
4. هناك وظائف أساسية للمنتجات الصناعية هي الوظيفة الرمزية والوظيفة الدلالية (الجمالية) والوظيفة التصميمية وهذه الوظائف مجتمعة تساعد على ترسيخ هوية الفرد والمجتمع من خلالها من خلال استخدام الدلائل والاشكال التي تظهر بصورة تتناسب مع الوظيفة المقصودة.
5. الدلالة الرمزية للضوء والشفافية تحمل طاقة تعبيرية تعتمد إمكانية لفت النظر وجذب الانتباه وتكوين إيقاعات توحي باتجاهات حركية من خلال الضوء واللون والخامة ، التي تعمل بدورها على تكوين إيهام بصري لدى المتلقي من خلال العمق الفضائي.
6. يؤثر إدخال المواد والتقنيات الذكية في نظم تصاميم المنتجات في أداء تلك النظم بوصفه تغييراً - أساسياً, ومن ثم تنعكس بعض تلك التغييرات على هيئات النظم وبنيتها المادية كتحرر واجهات النظام التصميمي في هيئته من الكثير من المحددات الخطية وفواصل التقسيم بين العناصر و الذي ميز التصاميم كدلالة زمانية ، في عملية التصميم مما اضفى على أغلب النظم في واجهاتها الاستخدامية سمة الانسيابية والوحدة في التكوين إذ يتم إدراكها بصورة ملحوظة.

References

1. Hamed, A. (2018). *The sign theory of meaning*. Egypt: academia. Retrieved from https://www.academia.edu/
2. Abdel-Jabbar, S., & Al-Aqili, J. (2019). *Industrial Design History*..concepts..processes. Baghdad.
3. Abdullah, I. H. (2008). *The art of design* (philosophy, theory, application) (Vol. 1). Sharjah, The United Arab Emirates: Department of Culture and Information.
4. Abu Hantash, I. (2000). *Design principles* (Vol. 3). Amman: Dar Al Uloom Publishing.
5. Academy, A. L. (1979). *Philosophical Dictionary.* Cairo, Egypt: General Authority for Emiri Press Affairs.
6. Al Ugaili, J. K. (2014). *Technical Direction Principles of Industrial Design* (Vol. 1). Baghdad: Al-Fateh Library for Printing and Reproduction.
7. Boqvist, Albert . (2010). *Technology as a Cultural Force:* For Alena and Griffin. The Canadian Journal of Sociology.
8. Chilton, J. (2000). *Space Grid Structures, Architectural*. Butterworth: Press.
9. Farrelly, L. (2009). *Construction and materiality*. Swittzerland: AVA publishing S.A.
10. Holm, I. (2006). *deas and Beliefs in Architecture and Industrial Design*. Oslo School of Architecture and Design.
11. Hooks, T. (1986). *Structuralism and Signaling* (Vol. 1). (m. almashitatu, Trans.) Baghdad.
12. Ibrahim, A. (1990). *Knowing the Other is an introduction to modern monetary curricula* (Vol. 1). Beirut, Lebanon: Arab Cultural Center.
13. Lehman, R. (2010). *Climate Adaptive Building Shell*. Technische Universiteit Endhoven.
14. Macdonald, & Angus S. (1998). *Structural Design for Architecture*. Great Britain: architectural Press.
15. Maitland, b. (1990). *The new Architecture of retail mall*". New York, U.S.A: Architecture design & technology press.
16. Manzur, I. (1955). *Arabes Tong* (Vol. 5). Beirut, Lebanon: Bab (Wart), Dar Sader.
17. Omar Ahmed, & Alyan , R. (1996). *Fundamentals of library,* documentation and information science. Amman, Jordan: modern visions institute.
18. Palmer, F. (2009). U*sing Emergent Technologies to Develop Sustainable Architectural Composites*. Auckland University of Technology.

19. Palmer, F. (2009). *Using Emergent Technologies to Develop Sustainable Architectural Composites*. Auckland University of Technology.
20. Sami, I. (1966). *Function theory in architecture* (Vol. 2). Cairo: dar almaearif.
21. Siza, Q. M. (2017). *Introduction to semiotics*. Egypt: The modern house of Elias.
22. wayudin, r. (1981). *Philosophical Encyclopedia* - Status of a committee of Soviet scholars and academics. (s. karma, Trans.) Dar Al-Taliaa for printing and publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/177-190

Symbolic significance and its effectiveness in industrial product design

Mustafa Mohamed Khalaf[1]
Salah Nouri Al-Jilawi[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 9/2/2022…....Date of acceptance: 7/3/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The current research dealt with the symbolic significance and its effectiveness in the design of the industrial product, the aesthetic communicative discourse that embodies the imagination and human conscience. Whether according to what has been termed custom or what has been approved by traditions long ago, symbolism may be the main actor in linking the identifying components of the product. In addition, symbolism provides the user with the key to accessing a direct awareness of the product's shape and function, as an identification of the product by stimulating the symbolic form of the consumer's imagination and inviting him to To meditate in order to realize the implicit meaning behind these forms and thus achieve the symbolism of the work. (Symbolic significance in industrial design, types of significance, symbolic indications of structural design elements, color processors in design systems and their symbolic indications, light and transparency in design systems and their symbolic indications, smart materials and the significance of design thought)

Keywords: symbolic significance, functional significance, design systems.

[1] Postgraduate Student, College of Fine Arts, University of Baghdad, Mostafa.Mohammed1204a@cofarts.uobaghdad.edu.ig
2 College of Fine Arts, University of Baghdad salah.mahmoud@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Conclusions: A symbol or a sign in particular is the signs, connotations, or signs that the industrial product contains to express specific functions, and these signs and their functional connotations are related to the cognitive dimension of use and determine for the user the type of behavior required towards the sign - the functional receipt interface - and what are the expected results From the use behavior as a result of the input of the actions directed by the user, and the type of output expected from the industrial product and its effectiveness.

1. The symbolic significance and its effectiveness in the design process lies in that it motivates the recipient to focus his attention and to use the power of his observation to establish a real relationship between him and the thing to which this sign refers, as is the case in the design of the industrial product, as the designer deliberately puts some special signs that simulate the user is a reason for reaching a certain need in the process of operating the industrial product.
2. The designer's vision, ideology, point of view, trends, values and perceptions about product and user design and the relationship between them undoubtedly affect his design creativity and the quality of visual discoveries sought by the industrial designer and expression through design work that leads to the functional significance of the industrial product.
3. There are basic functions of industrial products, which are the symbolic function, the semantic function (aesthetic) and the design function, and these functions together help to consolidate the identity of the individual and society through the use of evidence and forms that appear in a manner commensurate with the intended function.
4. The symbolic significance of light and transparency carries an expressive energy that depends on the possibility of drawing attention and attracting attention and creating rhythms that suggest kinetic directions through light, color and material, which in turn works to create an optical illusion for the recipient through the depth of space
5. The introduction of smart materials and technologies into product design systems affects the performance of these systems as a fundamental change, and then some of those changes are reflected on the systems bodies and their physical structure, such as liberating the interfaces of the design system in its body from many linear determinants and division dividers between the elements, which distinguished designs As a temporal indication, in the design process, which gave most systems in their user interfaces the feature of fluidity and unity in composition. It is noticeably realized.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/191-210

الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي

معتز محمد علي جبر [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/1/31 , تاريخ قبول النشر 2022/3/1 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث :

يعد الزمان والمكان من الاساسيات التي لا غنى عنها في الفن السينمائي، فهما من يحتويان الشخصيات وافعالها وطبيعة الاحداث، فضلا عن قدراتهما التعبيرية عن الكثير من الافكار والمعلومات، الاّ ان عملية جمع المكان والزمان في مصطلح واحد الزمكان، وهو من الطروحات التنظيرية لإنيشتاين الذي يرى ان الزمن بعد مضاف داخل المكان، فان الدراسة هنا تختلف عما سبق، وهذا ما حدده الباحث في موضوعة بحثه التي حملت عنوان (الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي)، والذي تضمن الآتي: مشكلة البحث والتي تبلورت في التساؤل الآتي: ما هي الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية وكيف تتمظهر في الفيلم الروائي. وكانت اهداف البحث: هي الكشف عن الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي. فضلا عن قيام الباحث بإبراز أهمية البحث وحدوده، وختم الفصل بتحديد أهم المصطلحات. وكذلك تضمن (الإطار النظري والدراسات السابقة) والذي تم تقسيمه الى مبحثين جاءت على النحو الآتي: المبحث الأول: الزمكان المفهوم والإشتغال. المبحث الثاني: الزمكانية في الفيلم الروائي، ومن ثم (إجراءات البحث)، إذ إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، إستنادا الى مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة للتحليل، ومن ثم تم إختيار عينة البحث بصورة قصدية، وأخيرا قام الباحث بتحليل عينة البحث. وقد خرج الباحث بـ (النتائج والإستنتاجات) التي توصل اليها الباحث بعد تحليل العينة، وأخيرا تم عرض التوصيات والمقترحات، وأختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع والملاحق، وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الزمكان، الفلم، سينما، المكان، الزمان.

الاطار المنهجي/ مشكلة البحث Methodological framework First: Research problem : انطلاقا من بديهية ان السينما فن المكان، فان التعامل مع تفاصيل المكان كانت الشغل الشاغل لرواد السينما سواء على اساس النقل الحرفي المباشر للمكان الواقعي او بناء مكان افتراضي خيالي يتم تصميم موجوداته من حاجة القصة السينمائية، لذا فان التعامل مع المكان في الفن السينمائي ضرورة، اذ لا يمكن تصور احداث

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، moataz.1979123@gmail.com.

او شخصيات دون مكان يحتويهم، هذا التداول الكلاسيكي لمفهوم المكان في السينما سرعان ما تطور مع ظهور مصطلح الزمكان، وهو مصطلح فيزيائي اوجده وطوره انيشتاين، والذي يعني بشكل بسيط ومباشر ابعاد المكان الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع) مضاف اليها بعد رابع هو الزمن، اي جعل الزمن ضمن ابعاد المكان، وهو ما يعني قياس حركة الزمن داخل المكان، الذي اصبح خاضع لسلطة الزمن من حيث الانتقالات داخل المكان نفسه، هذا التصور فتح امام رواد السينما الكثير من الافاق بخصوص التعامل مع المكان وهيمنة الزمان وسطه على اساس مستويات الزمن الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)، فظهرت الكثير من الافلام السينمائية التي تناولت قصص تتعامل مع بنية الزمن داخل مكان واحد من حيث الانتقال عبر مستويات الزمن الثلاثة لاسيما في افلام الخيال العلمية مثل افلام آلة الزمن وغيرها من القصص السينمائية التي تعاملت مع الزمن من منطلق خيالي، فظهرت الافلام الاسطورية والافلام الفنتازية وافلام الخيال العلمي وهي تعالج مسألة الزمان داخل مكان واحد تحدث به انتقالات كبيرة، وهذا ما يمكن تأشيره ايضا في اشتغال السرد السينمائي وكيفية التعامل مع المستويات الزمنية من حيث قص الاحداث على اساس تنوعها المكاني والزماني، فكانت افلام سينمائية تتناول الاحداث بشكل موزع على مستويات زمنية ثلاثة داخل فضاء الاحداث الفيلمية، ان الفن السينمائي تمكن من تكييف الزمن داخل ابعاد المكان من خلال التلاعب بمستويات الزمن الثلاثة وهو ما انتج اشتغال جديد للقصص السينمائية وبنيتها الزمكانية، ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: ماهي الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية وكيف تتمظهر في الفيلم الروائي؟

اهمية البحث والحاجة اليه The importance and need for research: تكمن أهمية البحث في تناوله لمصطلح الزمكان وطبيعة التعامل السينمائي الصوري معه، سيما وان الفن السينمائي يعتمد البناء الصوري في تجسيد المكان بتفاصيله كافة، اضافة الى التعبير عن الزمن من خلال خصوصية المكان نفسه، وهو ما يشكل أشتغال مفصلي في طرق معالجة القصة السينمائية التي تجري في المكان الواحد ولكن في ازمنة مختلفة متغيرة، كما تبرز اهمية البحث بالنسبة للعاملين في مجال كتابة السيناريو والاخراج السينمائي والنقاد، والطلبة الدارسين لتخصص الفن السينمائي والتلفزيوني، اما الحاجة الى هذا الموضوع فتكمن في جدة مصطلح الزمكان وطبيعة اشتغاله التي فتحت افاق كبيرة في انتاج افلام سينمائية ذات بناء زمكاني مميز، اضافة الى قلة البحوث السينمائية التي تناولت هذا المصطلح (الزمكان)، وكيفيات احداث المتغير الدرامي والسردية في الفيلم السينمائي.

اهداف البحث research aims: يهدف البحث الى: الكشف عن الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي.

حدود البحث Search limits: الحد الموضوعي: الوظيفة الدرامية للمتغيرات الزمكان في الفيلم الروائ
الحد المكاني: المملكة المتحدة الحد الزماني: 2010-2015

تحديد المصطلحات Define terms: التعريف الاجرائي للمتغيرات هي امكانية تغيير الشيء، وأبداله ليتضمن عدة حدود.

اما التعريف الاجرائي لمصطلح الزمكان: هو القدرة على التلاعب بالزمن على اساس مستوياته الثلاثة داخل فضاء المكان في الفيلم السينمائي، عن طريق قصص الخيال العلمي والفنتازي وغيرها من القصص، او عن طريق التقنيات السردية.

الاطار النظري والدراسات السابقة Theoretical framework and previous studies

المبحث الأول: الزمكان المفهوم والإشتغال The first topic: space-time concept and operation: بما ان الفن السينمائي نتاج انساني ذا اشتغال شمولي يتأثر بالحياة ويؤثر فيها، فإن أي تحولات فكرية أو فلسفية أو تطورات تقنية وصناعية ستؤثر حتماً به على مستوى الصناعة كحد أول، ومستوى معالجة القصة السينمائية كحد ثاني، فالفن السينمائي فن حيوي يستفاد من كل ما يحيط به من تطورات إنسانية، ومن بين هذه التطورات ما طرحه انشتاين في النظرية النسبية، وظهور مصطلح الزمكانية بوصفه بُعد أساسي يضاف الى أبعاد المكان الثلاثة، فقد "أثبت انشتاين من خلال نظريته إن الزمن بُعد رئيسي في الحياة وفي كل القياسات الجادة في الرياضيات والفيزياء وبإعتباره كذلك فهو ككل الأبعاد الأخرى يمكن السير فيه الى الأمام والخلف أيضاً (Lawson, 2002, p. 399)، هذا الطرح العلمي قد أوجد فضاء إشتغالي في معالجة القصة السينمائية بطريقة تحمل الجد، عبر توظيف مستويات الزمن الثلاثة داخل بناء المكان نفسه، لذا فإن ما طرحه إنشتاين لم يقف عند النتاج السينمائي فحسب، وإنما غيّر في نسق الحياة الإنسانية، عبر مفهوم النسبية التي تربط بين متتبع الحادثة وعلاقته بها زمنياً، وهذا ما يعني القدرة على قص الحادثة نفسها في المستويات الزمنية الثلاثة، وهذه العلاقة الجديدة بين المكان والزمان فرضت التعامل مع المكان السينمائي بطريقة مختلفة، ما منح السينما امكانية اعادة صناعة المكان، ومنحها حرية التلاعب بعناصره وتوظيفه بما يخدم أهدافها، بكيفية تنسجم مع عملية سرد الأحداث وتدفقها صورياً في بناء زمن نسبي وليس مطلق، فالحاضر لا يمكن له أن يستمر، كذلك في الفيلم وإنما يتحول الى ماضي ومستقبل وهكذا، لذا كان يجب على "صانع الفيلم كسر قوانين المكان الحقيقي، وإعادة بنائه بما يناسب غرضه الخاص" (Jacob, 2006, p. 145)، وبما يتوافق والخصوصية الصورية، إن تمثّل الزمكان في الصورة السينمائية ينهض من القدرة على التعبير عن مستويات الزمن داخل أبعاد المكان الثلاثة، لأن الزمن "وسط متجانس غير محدود والمدة جزء منه، وعدّه أرسطو مقياس الحركة وفرّق بينه وبين المكان مادامت الحركة متصلة فالزمان متصل. أما المكان فهو وسط غير محدود يشتمل على الأشياء وهو متصل ومتجانس لا تمييز بين أجزاءه وذو أبعاد ثلاث هي الطول والعرض والإرتفاع، فإذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنها مفهوم الزمكان، وله أربعة أبعاد وهي الطول والعرض والإرتفاع والزمان" (Madkour, 1983, p. 26)، وهنا تظهر قدرة السينما في التعبير عن الزمن بواسطة عناصرها اللغوية داخل فضاء المكان الممتد نفسه، فتحدث عمليات تحول بفجوات زمنية يمكن تحديد إتساعها بطبيعة الأحداث المعالجة صورياً، إن خصوصية الأحداث مع تضاريس المكان يمكن ان تحدد الدلالة الزمكانية للأحداث الفيلمية وكيفيات تطويع التداخل الزمني في بناء الصورة السينمائية، فالطبيعة الزمكانية وفّرت مناخ مناسب في معالجة الأحداث الفيلمية بطريقة مغايرة عن النمط الكلاسيكي ومفهوم الزمن المطلق وإستحالة العودة للوارء، إذ أصبح الزمن مرن ويقاس بالنسبة للرائي، وهو ما يعني إمكانية عرض مستويات الزمن داخل الإمتداد المكاني

في الفيلم السينمائي، وهذا ما تؤكده النظرية النسبية التي ترى إن "طبيعة الزمن الديناميكية التي أسفرت عنها خصائص متعددة للزمن نفسه، تلك الخصائص التي لم تستطع النظريات السالفة أن تفيق من سباتها العميق حول مفهوم (الزمان المطلق) ففي هذه النظرية لم يعد الزمان مفهوماً مطلقاً، مستقلاً بذاته، بل نسبياً يختلف قياسه من راصد الى آخر فهو يختلف طولاً وقصراً وذلك حسب الحدث المتزمن فيه" (Al - Siddiqi, 1995, p. 11)، لقد طوّعت السينما مصطلح الزمكان في العديد من الأفلام السينمائية ذات القصص التي تعرض أحداث خيالية أو خيال علمي أو أفلام ذات طروحات نفسية، أو التعامل مع تقنيات السرد بمستويات الزمن الثلاثة داخل المكان نفسه لأننا "نحصل على المعلومات المتعلقة بالمكان من خلال الحواس الخارجية في حين تلج المعلومات المتعلقة بالزمان عبر باب خلفي إضافي الى الأذهان مباشرة و يمكن وصف بنية الزمان خلال هذا الباب الخلفي بأنها إنسياب أو تدفق متواصل بين الماضي و المستقبل يحمل معه ضمائرنا و تجاربنا" (Feldman & Harry, 1996, p. 52)، ففي فيلم (Time Machine) (آلة الزمن) للمخرج (سيمون ويلز)، نرى إن المخرج قد وظّف شكلين من الزمن، الاول هو مطلق ممتد، والآخر نسبي نعيشه في حياتنا اليومية، فالأول المطلق هو الزمن الذي ينتقل عبره البطل الى أزمنة ماضية أو مستقبلية قد تكون داخل المكان نفسه، والشخصية في الزمن المطلق تكون خارج حدود الزمن الواقعي وتمتلك الزمن المطلق ذاته، حيث يتم بناء هذا النوع من الزمن بحسب الامكانيات الخارقة للشخصية فيصبح زمن هذه الشخصية متغيراً، وهذه الثيمة تم إستثمارها في العديد من الأفلام السينمائية التي لعبت على طبيعة الزمن المطلق والزمن النسبي في عرض الأحداث الفيلمية، خصوصاً وإن ،"السينما هي وسيلة لحفظ الزمان وأيضا التعبير عنه، لذا فهي حاولت أن تربط الزمن وأثره بالإنسان" (Abdel Aziz, 2008, pp. 147-148)، وتتحقق عملية الربط من خلال بناء المكان بطريقة تؤمن صدقيّة وجوده عبر التأكيد على تفاصيله ومعالمه البنائية، وعليه يمكن التحكم في الزمن داخل المكان نفسه عبر التلاعب بمعالم المكان نفسه، وهنا يتحقق التكامل داخل الصورة ما بين المكان والزمان في مصطلح الزمكانية، ففي أفلام الخيال وخصوصاً القصص الغرائبية يتم التعامل مع الزمن على أساس غرائبية المكان نفسه، وهنا تصبح عملية تقديم الزمن عبر مستوياته الثلاثة في تقاطع داخل فضاء المكان مقبول، لأن تجسيد المكان بغرائبيته تسمح لنا بالتعامل مع الزمن بكيفية ذاتية، سيما إن هناك "إرتباط جوهري بين الزمان والمكان، إذ في بعض الأحيان نعتقد إننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين إن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن إستقرار الكائن الإنساني" (Authors, 1988, p. 21)، وهذا ما شاهدناه في فيلم (The Matrix) (المصفوفة) للاخوين (لاري واندي)، اذ سعى صانع الفيلم الى إبراز الإنتقالات للمستقبل والعودة الى الحاضر عبر الزمان والمكان داخل عالم الفيلم، فالزمان نسبي داخل الامتداد المكاني، وهو ما ميّز شخصيات الماتركس في أبراز قدرتهم على التحكم في الزمكانية، وظهر ذلك جلياً من خلال المشهد الذي تجسّد فيه توظيف الزمان والمكان الذي تمثّل في رؤية المستقبل الذي ستؤول إليه الحياة، إذ يقوم (مورفيس) بإصطحاب (نيو) عبر الماتركس ليعرّفه ويريه ما ستكون عليه نهاية العالم في المستقبل البعيد، مما دلّ وبشكل كبير على عدم إرتباط هذه الشخصيات بمحددات الزمن الواقعي، بل إنها اقرب ما تكون الى الخيال المطلق الذي عمل على تطويع الزمان والمكان وتجاوزهما لمحدودية الزمن الفيزيائي المعاش، ليُظهر ما تتمتع به الشخصية من قدرات مطلقة في تحكمها

بالزمكان داخل عالم الفيلم، والقيام بأفعالاً خارقة تفوق الحيز الواقعي، لتخضع الى تركيب جامح ينتهك الأعراف التقليدية ويقترن باللامألوف، وهذا ما سعى المخرج الى تحقيقه داخل عالم الفيلم، لذا فإن أفلام الخيال تؤكد على عملية التلاعب بالزمن داخل المكان، فيصبح المستقبل داخل الحاضر، والماضي أيضاً، وهو ما يجعل من هذه التركيبة مؤثرة في القصة السينمائية، فالصورة السينمائية تمتلك القدرة "على عرض المستقبل المحتمل حدوثه كما في الخيال العلمي وكذلك التنبؤ بحيث يزيد الحماسة لتقديم ما يعوض مرئياً عن إنقطاع الإستمرارية في الزمان" (Madsen, 1973, p. 49) ، هذا التعامل مع الزمان داخل بنية المكان لم يعد حكراً على الأفلام الخيالية أو أفلام الخيال العلمي، وإنما أيضاً الأفلام الإجتماعية التي تحاول أن تقترب من الواقع بطريقة مباشرة عبر عملية التشابه ما بين المكان داخل الصورة والمكان خارجها، عبر توظيف اكثر من مستوى زمني موضوعي وذاتي، فيصبح الزمن بنية خاصة داخل فضاء المكان نفسه وهنا يتحقق مصطلح الزمكان عبر عدّ الزمن بُعد إضافي داخل المكان نفسه، فالزمن الذاتي يعبّر عن دواخل الشخصية وما تعيشه من حياة خاصة تختلف عن باقي الأزمنة الموضوعية، عن طريق تكييف المكان ليشكّل عنصر تعبيري نوعي يكشف عن دلالات الشخصية نفسها، فالمكان في السينما "قادر على أن يُظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية، ويُظهر الأجواء النفسية السائدة والمكان بكونه تحدياً للروائي والسينمائي في آن معاً هو فرصة للتعبير عن القدرة في صياغة وتشكيل الأشياء وكيفية تنسيقها وإبرازها، وهو مناخ تعبيري للإفصاح عن دواخل الشخصيات وأفكارها بواسطة البنى المكانية" (Abd Muslim, 2002, p. 113)، اذ ان للانتقال الى الزمن الذاتي بالتزامن مع تغيّر المكان اثر كبير في تمظهر المتغيرات الزمكانية داخل عالم الفيلم، وغالباً ما تتطلب عملية التلاعب بالزمن عملية تشويه متعمد ومقصود للمكان من أجل جعل التلاعب مقبولاً ومستساغاً من قبل المتلقي، فضلاً عن الدلالات النفسية والجمالية التي يفرضها هذا التشويه، وهذا ما يوسع من فضاء إشتغال الزمكان في الفن السينمائي، إذ يمكن رؤية إشتغاله في الأفلام النفسية التي تعتمد مستويين زمنيين، هما الزمن الذاتي والزمن الموضوعي، فضلاً عن الأشكال الزمنية الأخرى التي يمكن قراءتها داخل الصورة السينمائية، فهذه الأشكال الزمنية تعتمد طبيعة البناء الحدثي القصصي السينمائية، وخصوصيات تَشكُّل الزمن على وفق تقسيمات ظاهرة في اللقطة السينمائية لذا أصبحت عملية التلاعب بالزمن الفيلمي أمر في غاية الحيوية من أجل بناء الأحداث الفيلمية في كيفية معينة، لكون إن الفن السينمائي هو وسيط يمتلك حرية التعامل مع عنصر الزمن، بالإضافة الى البنية النفسية يمكن قراءة الزمكانية وطبيعة إشتغالها في الأفلام السينمائية التي تعتمد تقنيات سردية في عرض الأحداث الفيلمية عبر إستباق حدث قبل ان يتم وقوعه أو إسترجاع حدث معين، وهذا ما نراه في أفلام عديدة منها (Source code، Triangle، A nightmare on Elm Street، Prince of Persia) وعشرات الأفلام السينمائية التي تناولت هذه التقنيات بشكل فاعل في فضاء الفيلم السينمائي، بمعنى إن "الماضي والحاضر والمستقبل يمكن مزجها بأي ترتيب، وإن الفيلم لا يضع حدّاً لإستمرارية الزمن في عالم الواقع، ويستخرج من الزمن المادي للواقع زمناً سينمائياً مجرداً"(Stephenson, 1993, p. 133) ، إن إشتغال مصطلح الزمكان تجاوز الموضوعات العلمية والخيالية، وأصبح بنية أساسية في العديد من الأفلام السينمائية، فالأساس في عرض

هذه الأحداث هو عملية التداخل والتركيب الزمني داخل فضاء المكان مما يؤدي الى إنتاج مستويات جمالية ودلالية، فضلاً عن مستواها الدرامي في مجمل النتاج السينمائي العالمي.

المبحث الثاني: الزمكانية في الفيلم الروائيThe second topic: space-time in the feature film: يتمتع الفن السينمائي بقدرته على إحتواء المتغيرات بشكل يؤثر جمالياً ودرامياً في سردية الفيلم السينمائي، فضلاً عن قدرة هذا الفن في التعامل مع التطورات العلمية التي يتم تطويعها داخل فضاء الفيلم نفسه، وهذا ما يجعل الفن السينمائي فناً متطوراً يمتلك القدرة على الإستمرارية، ويعتبر مصطلح الزمكانية هو أحد الإشتغالات التي جاءت من الطروحات العلمية للنظرية النسبية، كردّ فعل ضد المفهوم المطلق للزمن وعزله بشكل كلي عن المكان، لذا شكّلت الأفلام التي تناولت مفهوم وإشتغال هذا المصطلح تطوراً في صياغة القصة السينمائية والمعالجات الصورية لها، وإن سياق الصور يقود الى إتمام فعل القص، لذا يمكن بناء تفاصيل المكان التي تشكّل في مجملها مجموعة من العناصر المتجانسة سواء كانت ظواهر أو حالات أو وظائف أو أشكال المتغيرة داخل بناء زمني يتم التعبير عنه عن طريق بعض العناصر النوعية اللغوية السينمائية، والمدخل الأساس لفهم الزمكان صورياً هو المكان وما يمتكله من خصوصيات بنائية وطرزية تميزه عن بعضه البعض، إذ تعمل عناصر لغة الوسيط على التعبير عن الزمن بشكل مباشر أحياناً وبشكل غير مباشر أحياناً أخرى، فلكل عنصر مستويين، المستوى الأول هو وظيفي والمستوى الثاني هو دلالي، أما عن ضرورات التعبير عن الزمن فتكمن في كون الزمن عنصر أصيل لا غنى عنه في الصورة السينمائية، فضلاً عن دلالاته الفكرية والجمالية، فكل الحوادث مرتبطة بالزمن وكل الشخصيات تمتلك زمنها، وهذا مايجعل من عناصر اللغة السينمائية معبرة عن الزمن ومجسدة له، ومن أجل فهم تمظهر متغيرات البناء الزمكاني في الفيلم الروائي يرى الباحث ضرورة دراسة بعض العناصر اللغوية السينمائية التي تمتلك أهمية قصوى في تجسيد الزمن والتعبير عنه داخل الصورة الفيلمية وعلى النحو الآتي:

المونتاج Montage: يعدّ المونتاج من التقنيات الفكرية في الفن السينمائي، فلهذا العنصر القدرة على صياغة المادة الفيلمية في تسلسل معين يعبر فيه عن شكل الزمن ومستوياته داخل المشهد السينمائي نفسه، لأن عملية ربط اللقطات والمشاهد لابد أن تحيلنا الى زمن مهيمن، وفي المونتاج يمتلك المخرج "أداة من الدرجة الأولى تساعده على أن يؤكد ويعطي دلالة أكبر للأحداث الحقيقية التي يصورها" (Arnheim, p. 28)، فمن خلال عملية ترتيب اللقطات في سياق معين أو داخل نسق زمكاني معين يمكن التلاعب بالمستويات الزمنية الثلاثة والذي سيقود بالضرورة الى إنتاج مستوى جمالي وفكري مضاف للأحداث المعروضة، وعليه يركز المونتاج على الأحداث والأفعال التي تقوم بها الشخصيات داخل بنية زمكانية مهيمنة، وهذا ما يجعل المونتاج مساهم فاعل في تقطيع الزمن فـ "الأشياء التي لا ترتبط في الزمان والمكان ترتبط معاً بوساطة المونتاج" (Yaqtin, 1993, p. 7)، فحتى لو تم ربط لقطات لا تنتمي لبعضها البعض وبدون زمن محدد، فإن سياق اللقطات سيقود الى تحديد زمن مهيمن، كما هو الحال في تجربة كوليشوف، لأن الوظيفة الأساسية للمونتاج في السينما هي عملية ترتيب لقطات الفيلم تبعاً لمتطلبات محددة في التسلسل والزمن، وهذا ما يمكن ملاحظته عند ربط لقطات تنتمي لأزمنة متعددة الاّ إنها داخل فضاء مشهد واحد، فكل لقطة تحمل زمنها الخاص الذي تُحيل إليه، في حين يكون هناك زمن مهمين للمشهد

السينمائي، ففي فيلم (Lucy) (لوسي) اخراج (لوك بيسون)، نرى إن المخرج قد وظّف بناء المونتاج في بعض المشاهد وهو يعرض مستويات الزمن الثلاثة، فتظهر كل لقطة بزمن معين، كإن يكون الحاضر، والأخرى الماضي والأخرى المستقبل ضمن بناء المشهد السينمائي مونتاجياً، مما يعني إن الزمن إستطاع أن يربط ما بين هذه المستويات الزمنية داخل فضاء المشهد نفسه.

السرد Narration: لم يكن القصّ الكلاسيكي يفترض بنية معقدة للزمن داخل فضاء الفيلم السينمائي، وإنما كان يعتمد على عملية التتابع ومشابهة حركة الزمن ما بين الحياة والفيلم، فليس هناك أي فجوات زمنية، أو مستويات تقوم على أساسها القصة السينمائية، ودائماً ما يكون الآن هو المهيمن في القصّ الكلاسيكي، ولكن بعد ظهور علم السرد على يد تودوروف، وبوصفه علم يختص بالكيفيات التي تقدَّم بها أحداث القصة والتركيز على الأحداث، فإن السرد إختص بالتقنيات التي تضاف على القصة، لتصبح خطاباً، من خلال التلاعب ما بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، سيما إن فعل السرد يرتبط بالزمن داخل المكان، وهذا ما يجعل من تركيبه السردي متداخل في عرض مستويات الزمن داخل القصة السينمائية، فـ "السرد فعل زمني، وهو يتحقق في الزمن، لأنه يتحرك في مجراه وبواسطته، ولأنه يقدم متصلاً به" (Yaqtin, 1993, p. 7)، ويرى الباحث إن إشتغال الزمكان في السرد السينمائي يتحقق من خلال عملية التلاعب بالمستويات الزمنية الثلاثة داخل القصة المسرودة، وأول التقنيات السردية التي تتمكن من التحكم في الزمن هو الراوي، وهو الشخصية التي تقع على عاتقها عملية قص الأحداث وإخفاء ما يريد إخفاءه، وبالإضافة الى الرواي تنهض تقنيات الانساق السردية للتحكم في البناء الزمني للأحداث الفيلمية، فكل نسق سردي يحمل خصوصيته وطبيعة تعامله مع الزمان داخل فضاء المكان نفسه، وهذا ما يجعل من الزمن بنية مرنة داخل الصور السينمائية، بالإضافة الى هذه التقنيات تبرز تقنية السرد الموضوعي والسرد الذاتي وهو تفاعل من وجهة نظر الراوي تجاه الأحداث وطبيعة العلاقة الزمكانية ما بينه وبين باقي الشخصيات والقصة السينمائية، إن قدرة الفن السينمائي على التعامل مع السرد في زمكانية الأحداث الفيلمية تأتي من الخصوصية التي تتمتع بها السينما، والتي تعتمد بشكل مباشر على مستويين، فالسرد الصوري "اكثر شمولية من السرد لانه ينهض على ما هو متلفظ به وما لا ينطق به" (AL- Aswad, 1996, p. 142)، وهذا ما شاهدناه في فيلم (Once upon a time in America) (حدث ذات مرة في أمريكا) اخراج (سرجيو ليون)، نرى إن المخرج قد وظّف الأنساق السردية في التعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم، فالشخصية الرئيسية تعود الى مدينتها بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة، من أجل معرفة حقيقة الأحداث التي جرت سابقاً، وهنا يتم الإستعانة بالنسق السردي المتداخل في عرض أحداث القصة على مستويات الزمن الثلاثة وهو ما يعدّ إشتغال جمالي للمتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي.

الأزياء Fashion: تعدّ الأزياء أحد العناصر السينمائية التي تستطيع التعبير عن متغيرات الزمكان في الصورة السينمائية، سيما وإن للأزياء العديد من الوظائف التعبيرية والجمالية والدرامية، وأخيراً للأزياء مهمة دلالية للتعبير عن الفترة الزمنية التي ترتبط بها من خلال طريقة تصميم الملابس والألوان والإكسسوارت التي تحملها الشخصيات، فبالإضافة الى هذه الوظيفة الدلالية يمكن أن تكون للأزياء دلالة زمنية مباشرة تميز الشخصية عن باقي الشخصيات، وهذا ما رأيناه في العديد من الأفلام مثل (Time machine) (آلة

الزمن) اخراج (سيمون ويلز)، فحينما تنتقل الشخصية الرئيسية الى الماضي نرى إن الآخرين يتفاجأون من طبيعة الملابس التي ترتديها، لأنها لا تنتمي الى زمانهم، وهنا بالذات تحققت الوظيفة الزمكانية لها، ويمكن عدّ الملابس التي ترتديها الشخصيات ضرورة درامية ومعلوماتية وزمكانية بالوقت نفسه، فـ "للملابس في السينما وظيفتان أساسيتان أولهما إنها وسيلة توصيل للمعلومات، فمن خلال الملابس، يمكن أن نتعرف على العصر والزمن الذي تدور فيه الأحداث، ومن طريقة التفصيل ونوع الملابس نتعرف على طبقة الشخصية، فالأزياء التاريخية تدل على العصر، وملابس رجل الدين مثلاً تدل على عمله، أو أنها تدل على الحالة المادية من حيث الفقر أو الغنى ويستخدمها كبار المخرجين، كوظيفة ثانية للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية أو التعبير عن البيئة" (Abo Shadi, 2006, p. 234)، وهذه المعلومات التي تكشف عنها الأزياء تكون ذات فائدة كبيرة في القصة السينمائية، لأنها تقنع المتفرج بأن إنتقال الشخصية الى الماضي أو المستقبل قد حصل بالفعل، فأزياء الشخصية "ليست مجرد زينة تضاف لتعميق الوهم ولكنها مظاهر للشخصية والموضوع. إن طراز الملبس يمكن أن يوحي لمجالات سايكولوجية معينة" (De Janetti, 1981, p. 400)، ويرى الباحث إن الصورة السينمائية لا يمكن أن تكون مقنعة دون تظافر جميع عناصر اللغة السينمائية، التي تعمل بشكل متكامل، وهو مايؤدي الى تحقيق المعنى المطلوب أو إيصال جملة من المعلومات التي ترتبط بذات القصة، فضلاً عن وظيفتها الجمالية، فللأزياء التي ترتديها الشخصيات السينمائية "وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية للعرض، فضلاً عن طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن المعاني والأحداث ودلالات الشخصيات" (Holton, 2002, p. 167)، إن طبيعة المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي تأتي من خصوصية التعامل مع الأحداث الفيلمية بطريقة غير تقليدية بل تنحو بشكل مشابه لتيار الوعي، أو عملية تفكيك الزمن من أجل إعادة تركيبه داخل ذهن المتلقي، لذا فإن العديد من الأفلام السينمائية نهضت على هذا المفهوم وطورت من إشتغاله في الأفلام النفسية أو الأفلام الأسطورية، فضلاً عن أفلام الخيال العلمي وأفلام الفنتازيا، أي إن طبيعة البناء الصوري تعمل على إبراز تفاصيل الصورة السينمائية مثل السرد والمكان والزمان والأزياء، لأجل التعبير عن طبيعة المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي.

المكياج Make-Up: يعتبر المكياج عنصر شكلي مهم لأن الكثير من المؤثرات والتحولات التي ترافق حركة الشخصية زمانياً مرتبطة بالمكياج، فالمكياج يكشف عن عمر الشخصية وما أصابها من تغيرات، لذا فإن "المكياج الجيد كالصورة الجيدة في عرض جيد. وليد إعداد تام وإختيار بذكاء وتنفيذ دقيق" (Salamah, 1982, p. 7)، وهذا ما يمنح المكياج اهمية كبيرة في تجسيد المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي، إذ إن أي متغير تتعرض له الشخصية لابد أن يقوم المكياج بالتعبير عنه بشكل مباشر، وهذا ما يجعله عنصر مهم وذا قوة مقنعة بالنسبة للمتفرج، ففي فيلم (Benjamin Button) (بنجامين بوتون) اخراج (ديفيد فينشر)، نرى إن المخرج قد وظّف المكياج من أجل تجسيد المتغيرات الزمكانية في الأحداث، فشخصية البطل تأتي الى الحياة وهي في أرذل العمر، ومن ثم تعود شيئاً فشيئاً الى الوراء، ونهاياتها حينما تعود طفل رضيع ثم تختفي، حيث لعب المكياج دور حاسم ومهم في إبراز طبيعة التحولات الشكلية التي تعرضت لها الشخصية من خلال التلاعب عن طريق المكياج بملامح وجهها، مثل إضافة التجاعيد وتقليلها، أو

التغضنات التي تتكون على اليد، وغيرها من الدلالات الزمنية والعمرية التي يظهرها المكياج، إن ملامح الشخصية أو العلامات الفارقة غالباً ما تكون من صنع المكياج، ومن خلالها يتحول التعبير الى مستوى جديد يرتبط بالحالة النفسية أو الإجتماعية، فالمكياج يقوم بعلمية رسم خصائص الشخصية "ونفسيتها ووضعها الإجتماعي، وتكوينها ومتابعة خطوط تكوين الشخصية ودورها الذي يتميز بصفات معينة " (AL - Chalabi, 1992, p. 40)،ويرى الباحث ان طبيعة التعامل مع المكياج بكونه دلالة زمكانية تكمن في المتغيرات التي تظهر على جسد الشخصية، فهذه المتغيرات تكون حاسمة في اقناع المتلقي بأن مقدار زمني معين قد مر سريعا دون الانتباه له الا من خلال المكياج فقط.

الصوت The sound: يعدّ الصوت من العناصر التي تمتلك تعبيراً مباشراً عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي، فعن طريق مكونات الصوت يمكن التعبير عن خصوصية كل زمان داخل المكان نفسه، ف "الصوت يصنع الصورة لأنه دائماً يعبّر عن شيء يجري حدوثه" (Barno, 1962, p. 243)، وهذا مايجعل من الصوت عنصراً نوعياً فاعلاً في بناء الدلالة على المتغيرات الزمكانية في الفيلم السينمائي، إذ "إنه لابد للصوت من أن يكون وظيفياً، وأن يمتلك بنية تعبيرية، وأن يأخذ المكان المناسب في الخط السينمائي" (Jacob, 2006, p. 281)، فالصوت بنية أصيلة في الصورة السينمائية لأنه يعمل بشكل متكامل مع الصورة، ان الصوت هنا هو صوت مرئي، إذ إن دور الصوت هو دور بنائي فهو يقوم بتوصيل عدة دلالات وان عدم تزامنه مع الصورة المرئية بشكل مقصود يضيف معاني أعمق، وبذلك فقد أظهر الدلالات التي أراد المخرج إيصالها بصورة بلاغية، فخلق بذلك بعد أستعاري بلاغي عميق جدا، وكذلك فان الحوار يمكن أن يعبّر عن المتغيرات الزمكانية بشكل مباشر عن طريق المعلومات التي ينقلها الحوار بين الشخصيات أو المعلومات التي ينطقها الراوي، إذ تكشف الشخصيات الكثير عن "نفسها من خلال ما تنطق به ويمكن كشف حقيقة أفكارهم ومشاعرهم وإتجاهاتهم من خلال إنتقائهم للكلمات ومن خلال أشكال النبر وطبقة الصوت والصمت التي تدخل في سياق كلامهم وهذا يكشف الكثير عن عملياتهم الذهنية وهنا تتجلى فوارق المعنى خلال الصوت البشري والكيفية التي يقال بها" (Boggs, 1995, p. 53)، إذ يمكن التعرف على الطبيعة المكانية والزمانية من خلال طبيعة صياغة الحوار أو نطقه، لأن الحوار وسيلة إخبار مباشرة وبالرغم من إن الحوار يمنح الكاتب قوة كبيرة، حيث يعتبره منفذ يمكن من خلاله نقل المعلومات إلا إنه منفذ خطر، لأن المشاهدين قد يشعرون بالملل او التعب ويصعب عليهم الفهم لاحقا، لذا تكون الصورة هي وسيلة التعبير الاولى، وهي التي تعنى بعملية التعامل مع الواقع الفني حسب المعالجة الإخرجية لبنائية الصورة نفسها، لأن فن الفيلم "يعتمد بالدرجة الأولى على الصورة وإمكانيتها في نقل الواقع بشكل مباشر دون الإعتماد على الخيال أو التصورات، إلاّ إن الكلمة المنطوقة تقوم بدور مكمّل لا يمكن الإستغناء عنه، فهي تشرح وتفسر وتضيف المعلومات التي لا تقولها الصورة" (Shalaby, 2008, p. 73)، وكذلك يمكن للموسيقى أن تكون ذات دلالات زمانية تكشف عن مفهوم المتغيرات الزمكانية للأحداث في الفيلم، فالموسيقى أيقونة زمنية واضحة المعالم، يمكن ان تنقل المتفرج الى زمنها الخاص، الذي قد يختلف عن الزمن الموضوعي، إذ إن لكل حقبة زمنية نوع معين من الموسيقى يختلف عن الحقبة الأخرى، وهذا ما يجعل الموسيقى تعبّر عن الدلالة الزمكانية في الفيلم، إذ إن "العلاقة بين الموسيقى والصورة متأتية بسبب التماثل بين الصورة والصوت وبين

الأحاسيس الناشئة عن الموسيقى وتلك التي تأتي من الصورة وإقامة التوازن الحسي" (AL-Khatib & AL-Shamis, 2004, p. 9)، فضلاً عن كون عملية توظيف الموسيقى يمكن أن تغني الصورة وتصبح عنصر ذا مديات تعبيرية تتجاوز حدود الصورة نفسها صوب ما هو غائب وخارج حدود الإطار زمكانياً، وقد اطلق مارسيل مارتن على قطبي موسيقى الفيلم تسميتين "موسيقى تصور الجو، وموسيقى تشرح المعاني" (Martin, 1964, p. 128)، ويرى الباحث أن عملية التأليف الموسيقي للنص الفيلمي لابد أن تكون قائمة بذاتها، فالموسيقى لها وسائلها ووسيطها، إلّا إن هذه الإستقلالية تذوب في فضاء الصورة السينمائية وتصبح جزءاً لا يتجزأ من طبيعة السرد الصوري، فالموسيقى ليست بمعزل عن النص انما هي مستقلة أيضاً عن ما تطرحه الصورة، فالموسيقى تحيط بالشخصيات والحوارات والاماكن الخارجية والداخلية لخلفية الصورة بل حتى اكثر من الخلفية، من دون أن ترتبط بمحتوى الصورة فقط وانما بالمضمون والإطار العام لها ايضا، وتمتلك الموسيقى دلالة زمانية ومكانية مهمة في بناء الصورة السينمائية، سواء من خلال عرض المستويات الزمنية (الحاضر والماضي والمستقبل)، أو من خلال التعبير عن الزمن النفسي للشخصية السينمائية إذ "تنقلنا الموسيقى أحياناً من الزمن الحاضر إلى زمان ومكان سابقين ومحددين سواء من ناحية الآلات أو من ناحية نوع المقطوعة المستخدمة نفسها، فالموسيقى تصنع لذاتها زمناً عادياً تتطلبه الواقعية إضافة إلى إنها وسيلة مساعدة في الفيلم لتحقيق الواقعية الزمنية للمقاطع المجسدة " (Lisa, 1996, p. 139)، وهو ما يمثل إشتغال جمالي للزمن بمستوياته الثلاثة أو دلالاته الموضوعية والذاتية، كما تعلب الموسيقى دوراً مباشراً في تحديد طبيعة المتغيرات الزمكانية للأحداث والشخصيات السينمائية من خلال عرض أكثر من زمن داخل الصورة نفسها، ومن خلال توظيف أكثر من مقطع موسيقي يقود الى أزمنة وأماكن متفرقة، ما يجعلنا "نتعرف على الناس، والأمكنة، والمراحل التاريخية، وبإمكان الموسيقى أن تروي قصة، وتخلق مزاجاً، وتثير جواً، وتصف شخصية، وأن تحاكي أصوات الطبيعة، وأن تعبّر عن حالات ذهنية، عن الحنين، عن الحب والكراهية، وعن هشاشة الوجود" (Jacob, 2006, p. 295)، وهذا ما يجعل من الموسيقى بنية أساسية تعبر عن توظيف المتغيرات الزمكانية ومعالجاتها الإخراجية في الفيلم الروائي، أما بالنسبة الى المؤثرات الصوتية، فإن أهميتها على مستوى تحديد المتغيرات الزمكانية واضح، لأن المؤثر الصوتي يرافق الأحداث والمكان والشخصيات وهو من يضفي مصداقية على وجودها، فالوظيفة الأولى "للمؤثرات الصوتية كما يعتقد عموماً هي خلق الجو الا انها يمكن ان تكون وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم" (De Janetti, 1981, p. 264)فالجو العام مرتبط بالزمكانية، فضلاً عن أصوات المكائن أو الأجهزة، أو الأسلحة كل هذه تمتلك زمنها الذي تعبر عنه، ولان المؤثرات الصوتية تعتبر وسيلة تمتلك جوانب متعددة، فانها تستطيع ان تعمل بكونها أداة ربط فاعلة للصور الغير مترابطة، لدفع الاحداث الى الأمام ولعب دور مباشر ومجازي في ان واحد، إذ إن عمل المؤثرات لا يقف عند حدود الجو العام أو التعبير عن الأفعال، وإنما له العديد من الوظائف الأخرى ومنها:

أ. "تستخدم المؤثرات الصوتية لإبراز أدق الأفكار التي قد تعجز الصورة عن التعبير عنها.

ب. توحي لنا بالمكان أو الزمان فحفارة العمل توحي لنا بداية العمل وإنتهائه.

ج. تستخدم كوسيلة إنتقال بين المشاهد أو الصور أو المواضيع على الشاشة وهنا يشير (اوجيل فيل) ويقول يجب أن نتذكر أن مجال الصورة محدود، أما الصوت فلكونه مستقلا بذاته فإنه يستطيع أن يعطينا من المعلومات ما يتجاوز الحدود المرئية" (Phil, 1986, p. 33)، ان الشريط الصوتي مهم جدا في التعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي، لان الصوت يرافق جميع انواع الفعل فضلا عن قدرته الفائقة في منح الافعال والاحداث والبيئة المكانية حقيقة وجودها ومصداقيتها من خلال ابراز الجو العام او الدلالة على المتغيرات الزمكانية للاحداث والشخصيات داخل البيئة المكانية نفسها.

مؤشرات الاطار النظري Theoretical framework indicators

1. يوظف المكان بطريقة تعبر عن الزمن بموضوعيته وذاتيته في الفيلم الروائي.
2. تمثل الانتقالات احد الوسائل السينمائية التي تعبر عن اشتغال المتغيرات الزمكانية من خلال تعبيرية الزي.
3. يعمل الصوت المتزامن وغير المتزامن مع تقنيات السرد الصوري على خلق دلالة مباشرة للتعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي.

الدراسات السابقة Previous studies: بعد اطلاع الباحث على المكتبة المحلية والمكتبات المركزية، وجد العديد من البحوث والدراسات الاكاديمية التي تتناول مفهوم الزمن بشقيه الموضوعي والذاتي، كما وجد العديد من الدراسات التي تناولت المكان بانواعه وطبيعة بناءه وخصوصيته السينمائية، لكن الباحث لم يعثر على دراسة اكاديمية تخصصية تتناول مصطلح ومفهوم الزمكان في الفيلم الروائي، لذا تعد هذه الدراسة محاولة اولى في هذا الموضوع.

اجرات البحث Research procedures

منهج البحثResearch Methodology : سيعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتفق مع العلوم الانسانية، لاسيما الادب والفنون، لأنه يعني "وصف ما هو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة (الموجودة حالياً) وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (Abu Talib, 1990, p. 94)، لأنه يمثل انسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وحدود البحث.

مجتمع البحث Research community: يتمثل مجتمع البحث في الافلام الروائية التي تعمل على تحقيق المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي، وقد تم تحديد فيلم (عن الزمن) كعينة قصدية لهذا البحث.

اداة البحث Research tool: بغية تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع اداة يتم الاستناد اليها في التحليل، ولذلك فان الباحث سيعتمد على ما ورد من مؤشرات الاطار النظري، بوصفه معياراً يُخضع الفيلم من خلاله للتحليل، وبعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها.

عينة البحث Research sample: قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، وفقاً للأسباب الآتية:

1. ان هذا الفيلم ينسجم مع متطلبات وموضوعة البحث واهدافه.
2. ان هذا الفيلم لمخرج معروف ومتميز في صناعة الافلام.

3. فيلم غلبت عليه الجودة الفنية والتقنية العالية.

وحدة التحليل Unit of analysis: سيعتمد الباحث (المشهد) بوصفه وحدة للتحليل، بغية الوصول الى مضمون عينة الفيلم، لأنه يعطي وصفاً دقيقاً للمتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي.

صدق الاداة Authenticity of tool: اعتمد الباحث على الصدق الظاهري للتاكد من صدق اداة التحليل، ويعبر هذا النوع من الصدق عن اتفاق الخبراء على صحة اداة التحليل وصلاحيتها لتحقيق الهدف الذي اعدت من اجله، وعرض استمارة اختيار اداة البحث على لجنة الخبراء والمحكمين من ذوي الاختصاص وظهرت نسبة اتفاقهم عالية على صلاحية الاداة للبحث.

تحليل العينة Sample analysis: اسم الفيلم: About Time تأليف واخراج Richard Curtis بطولة: Domhnall Gleesonسنة الإنتاج: 2013

ملخص الفيلم Movie summary:تدور أحداث الفيلم حول شاب متعثر الحظ يدعى تيم، يخبره والده عند إتمامه سن الواحدة والعشرين أنّ الرجال في عائلته يملكون قدرة خارقة، حيث بإمكانهم العودة بالزمن، إلاّ أنّ هذه القدرة مقترنة بالعودة إلى أزمنة وأماكن سبق لهم أن كانوا فيها فقط، كما حذره من استخدامها في البحث عن المال أو الشهرة، وهو الأمر الذي يدفع بالشاب إلى اتخاذ قرار يقتضي باستخدام هذا الأمر في تحسين حياته الشخصية بشكل عام، وإيجاد حب حياته بشكل خاص. ينتقل فيما بعد إلى لندن ليلتقي في أحد الليالي بفتاة أمريكية اسمها ماري، ويقع في حبها، لكنه سيضطر فيما بعد إلى تغيير بعض الأحداث الأخرى التي وقعت في تلك الليلة، مما يجعل لقاءه بماري غير ممكن، لذلك عليه البحث عنها والفوز بها مرة أخرى، مزيد من التعقيدات ستنشأ عندما يتعلم أكثر عن السفر عبر الزمن وتأثيره، فهو لا يمكن أن يغير الأحداث دائماً دون عواقب غير مرغوب فيها، ليبدأ بتعلم دروس أكثر عمقا عن الحياة.

اولا: يوظف المكان بطريقة تعبر عن الزمن بموضوعيته وذاتيته في الفيلم الروائي: تكمن قدرة السينما في امكانياتها على صناعة المكان السينمائي بطرق مغايرة، من اجل انتاج دلالات مباشرة وغير مباشرة ترتبط بالشخصيات والاحداث الفيلمية او المتغير الزماني داخل فضاء المكان نفسه، لذا حرصت السينما على تجسيد متغيرات الزمكان من خلال محاولاتها في التقرب من الواقع بطريقة مباشرة عبر عملية التشابه ما بين المكان داخل الصورة والمكان خارجها، وتوظيف اكثر من مستوى زمني موضوعي وذاتي داخل اطار اللقطة الواحدة، وهذا ما جعل من الصورة السينمائية تنبض بالدلالة الزمنية، فقد وظف مخرج فيلم (about time) (عن الزمن)، المكان السينمائي الموضوعي للتعبير عن مكان ذا خصوصية ترتبط ببعض الاشخاص، ممن يمتلكون القدرة على التحكم بالانتقال عبر الزمن، لذا فان المكان الموضوعي قابل الزمن الموضوعي، والمكان الذاتي قابل الزمن الذاتي، فحصل الانتقال والتحكم به، ففي بيت العائلة كان المكان السينمائي مبني بطريقة تعبر عن موضوعية الزمن بوصفها الاطار العام للقصة السينمائية لكي يتداخل المتغير الزمكاني في عرض المستوى الاخر من التعامل مع الزمن، اي الخاص بالشخصيات سيما الشخصية الرئيسية (تيم) التي تعيش عالمين، احدهما في الحاضر والاخر في الماضي، لذا فان الشخصية تعيش زمن موضوعي وهو الزمن المرتبط بباقي الشخصيات، اي انها تمارس حياتها من خلاله في البيت ومع اصدقائها في العمل، وهناك الزمن الذاتي الذي لا يعرفه سوى الشخصية نفسها، وهذا ما شاهدناه في الكثير من

المشاهد داخل هذا الفيلم ، لاسيما في المشهد رقم (17) والمشهد رقم (18) والمشهد رقم (20)، حيث نشاهد (تيم) وهو يدخل الى غرفة والده ويتحدثان، يبدأ والده بمحاولة اخباره تدريجيا بالامكانية التي يمتاز بها رجال العائلة وهي الرجوع بالزمن وتغيير ثمة اشياء مرت في حياتهم ما عدا المال والشهرة، ففي المشهد (17) نشاهد (تيم) وهو يدخل الى غرفته ويتجه نحو خزانة ملابسه ويدخل فيها، ثم ينظر بترقب وبعدها يغمض عينيه ويغلق يديه ليركز تفكيره في الزمن الذي يريد الرجوع اليه كما علمه والده، ونشاهد في المشهد رقم (18)، (تيم) يفتح عينيه وهو داخل خزانة ملابسه ذاتها، يخرج من الخزانة وهو ينظر مِن حوله ليشاهد غرفته نفسها، لكنه يتفاجأ عند رؤيته لملابسه التي كان يرتديها في حفلة ليلة رأس السنة لكونه كان يرتدي ملابس مغايرة قبل عودته بالزمن الى الماضي، وكان ذلك دليلا على عودته الى يوم الحفلة، لكنه يقوم بتلافي الاخطاء التي وقع فيها من قبل، حيث عمد المخرج الى توظيف الزمن الذاتي للتعبير عن طبيعة الاحداث الذاتية التي تحاول شخصية (تيم) من خلالها التعبير عن افكارها واحلامها عبر العودة بالزمن الى الماضي، اذ عمل المخرج على توظيف نوعين من الزمن، الاول هو الزمن الموضوعي الذي يعيشه (تيم) في حياته اليومية مع الشخصيات الاخرى داخل الفيلم، اما الثاني فهو الزمن الذاتي والذي انتقل عبره (تيم) بمفرده الى أزمنة ماضية أو حاضرة كانت داخل المكان نفسه، وفي المشهد رقم (20) والمشهد رقم (21)، ايضا نشاهد (تيم) يعود الى غرفته وتحديدا الى خزانة ملابسه ليعود الى الزمن الحاضر (الموضوعي) وهو مبتسما لكونه نجح في تحقيق سفره عبر الزمن والعودة الى الماضي ولكونه صحح اخطاء قام بها من قبل، ثم نشاهده وهو يخرج من الخزانة عائدا الى الزمن الحاضر مبتسما، بملابسه التي كان يرتديها قبل رجوعه بالزمن الى الماضي، حيث تحرك الزمن هنا بين الماضي والحاضر للكشف عن طبيعة الاحداث التي وظف فيها الزمكان للكشف عن مكنون الشخصية التي تعيش متأرجحة بين ازمنة وامكنة مختلفة، اذ تم توظيف المتغيرات الزمكانية في عرض بنية الاحداث من خلال الانفتاح على مناطق ورؤى مطلقة تشكل الزمن على اساسها.

ثانياً: تمثل الانتقالات احد الوسائل السينمائية التي تعبر عن اشتغال المتغيرات الزمكانية من خلال تعبيرية الزي: وظف المخرج الانتقالات بوصفها احد اهم التقنيات السينمائية التي تؤمن انتقال الشخصية الرئيسية (تيم) من الزمن الحاضر الى الزمن الماضي في البنية الزمكانية للاحداث الفلمية، لذا كانت هناك العديد من الانتقالات التي تؤمن المتغيرات الزمكانية في الاحداث الفيلمية، وهذا ما شاهدناه في المشهد رقم (50) حيث كان (هاري) الكاتب المسرحي يخبر (تيم) عما حدث اثناء عرض المسرحية التي كتبها، لكونه (تيم) لم يذهب لمشاهدة المسرحية، حيث كان يلتقي بـ (ماري) للمرة الاولى، واخبره كذلك عن فشل الممثل في اداء دوره فيها لنسيانه الحوار الخاص به، وعند حديث (هاري) بحزن عن ما حدث اثناء العرض، يتوجه (تيم) الى غرفته ويخبر (هاري) انه سيفعل ما بوسعه لحل الامر، فيقوم (تيم) بإغماض عينيه واغلاق يديه بقوة، فيعود بالزمن الى الماضي ومن خلال تقنية المونتاج والانتقال من خلال مجموعة من اللقطات رجوعا للوراء الى ما قبل بداية افتتاح العرض المسرحي ليشاهد المسرحية، حيث قام المخرج هنا بتوظيف الانتقالات مونتاجيا من خلال عدة لقطات بأزمنة مختلفة عبرت عن عودة (تيم) بالزمن الى الماضي القريب الذي ضم لقاءه مع (ماري)، فنرى (تيم) يجلس برفقة (هاري) في الصالة ويشاهدان العرض، وعند نسيان الممثل لحواره ينهض (تيم) ويذهب الى غرفة تبديل الملابس ويغلق الستارة، فيعود بالزمن مجددا الى الوقت الذي

يسبق بداية حوار الممثل، فنشاهد (تيم) قام بكتابة الحوار الخاص بالممثل على لوحة كبيرة ويقف خلف الكواليس ليساعد الممثل على اتمام حواره وبالفعل ينجح في ذلك، اذ ان التعامل مع البناء الزمني للفيلم السينمائي لابد ان يرتبط بالقدرة على الانجاز وايقاظ المشاعر بطريقة تؤمن الاستمرار بالوعي الانساني المتفتح، وهذا ما نجح المخرج به، حيث كان يقصد من خلال تقنية العودة الى الوراء اضافة بعض التفاصيل الصغيرة التي قد تغير حياة باكملها وهذا ما يرتبط بحياتنا ايضا، اذ ان قرار واحد يمكن ان يحدد حياتنا بمتغيرات مختلفة ندفع ثمنها طوال حياتنا، فالمتغير الزمكاني جاء من خلال التلاعب بالمكان والزمان من اجل اضافة او حذف افعال او تصرفات قادت الى انتاج فعل سيء اثر على حياة باكملها، كذلك عمد المخرج على توظيف عنصر الزي للدلالة على مرور الزمن، من خلال ظهور (تيم) لعدة مرات بزي مختلف، حيث ان توظيف الازياء في هذا المشهد عزز من قيمة الاحداث ومصداقيتها للدلالة على تمظهر المتغيرات الزمكانية داخل عالم الفيلم، اذ تحاول المعالجة الاخراجية الاقتراب من تحقيق المصداقية على مستوى تجسيد الزمن وسط المكان نفسه، لان المتغير الزماني لابد ان يحدث عن طريق متغيرات مكانية، ولذلك كان المخرج موفقا في ايجاد مثل هذه المعالجة للدلالة على انقضاء الزمن بمستوى جمالي ودرامي متميز، فقد وظف المتغير الذي يرافق شخصية البطل وهو ما يعني انقضاء المدد الزمنية دون ان يحدث اي متغير على شخصية البطل نفسه، فالشخصيات الثانوية التي ترافق جلوسه وانتظاره كانت تتغير باستمرار على مستوى الاشكال او الازياء، في حين كان البطل ينتظر قدوم من يحب مرة اخرى، وهذا الاشتغال عمق من دلالة المتغيرات الزمكانية في المكان الثابت نفسه، في حين كان المتغير الزمني هو الفعل، فبدون تأكيد هذا المتغير الزماني يصبح المشهد لا اهمية له وغير مناسب لفعل الانتظار لذا وفق المخرج في الاعتماد على الازياء في تأكيد مرور مدة زمنية مع حصول المتغير الزمكاني في المشهد، لذا يرى الباحث ان المخرج قد وفق في تحقيق هذه المعادلة ما بين احلام اليقظة وما بين القدرات الاسطورية للشخصيات الرئيسية من اجل التحكم بالزمن والتلاعب بالافعال والقرارات التي قد تغير بطريقة سلبية حياتنا.

ثالثا: يعمل الصوت المتزامن وغير المتزامن مع تقنيات السرد الصوري على خلق دلالة مباشرة للتعبير عن المتغيرات الزمكانية في الفيلم الروائي: كشف الفيلم عن العديد من الاشتغالات السردية التي عمقت من قدرة الوسيط السينمائي للتلاعب بمستويات الزمن الثلاثة، فالسرد الصوري بما يمتلكه من تقنيات حكائية عمل بصورة مجتمعة مع عناصر اللغة السينمائية على بناء التصور الزمكاني للقصة السينمائية، ففي بداية الفيلم نرى ان المخرج قد عالج طبيعة التداخل الزمكاني في الاحداث من خلال توظيف صوت الشخصية الرئيسية التي تقوم بفعل السارد - الراوي، وهو يأتي من خارج الكادر ليشرح به بعض التفاصيل الضرورية التي ترتبط بالقصة السينمائية او يقدم معلومات غاية بالاهمية عن العائلة، الام والاب والخال والاخت، وكذلك عن السر الذي يميز هذه العائلة بأن هناك قدرة يمتلكها الذكور فقط في التحكم في الزمكان والعودة الى الوراء، هذه المعلومات كثفت العديد من الافعال والاحداث، حيث كان توظيف بلاغي غاية في الجمال قام به السارد من اجل الغاء الازمنة الضعيفة او الاعتماد على العديد من المشاهد من اجل ايصال المعلومات بهذه الدقة الكبيرة التي جاءت بفعل تقنيات صوت السارد من خارج الكادر، ان القدرات التي تمتلكها شخصية الاب والابن تمكنهما من اعادة الزمن للوراء حصرا دون المستقبل ولغايات محددة،

لذا نرى ان المخرج من اجل جعل هذه الفكرة الفنتازية ممكنة القبول سيما واننا نرى فيلم اجتماعي معاصر، لجأ الى تداخل الحلم مع الحقيقة، فالمكان المخصص لعملية الانتقال ليس كابينة حديثة معدة باجهزة حاسوبية او ماكنة ضخمة بسرعة كبيرة تؤمن السيطرة على الزمن، وانما كان اي مكان يؤمن العزلة ربما الحمام كما يفعل الاب او دولاب الملابس كما يفعل الابن من بعده، بالاضافة الى هذا المكان وظف المخرج تقنية الانتقال المونتاجي السريع عبر استعراض اكثر من لقطة لا يتجاوز زمنها ثواني معدودة ترتبطة بالزمان والمكان ونوعية الفعل الذي سينتقل اليها البطل، مع ومضات ضوئية قوية وسريعة تنسجم وسرعة الانتقالات الصورية، اضافة الى هذه التقنية المونتاجية وظف المخرج كمستوى اخير الموسيقى وهي تحقق الانتقال من الحاضر الى الماضي، فكانت الموسيقى ممر هادئ يمكّن الانتقال السلس في الزمكان، وكأن المخرج يخبرنا ان الموسيقى هي لغة الروح تنسجم مع الاحلام التي هي انقاذ للروح ايضا من بعض الافعال او الاحداث، بالاضافة الى صوت الشخصية وهي توضح العديد من التفاصيل المهمة جدا، حيث نرى ان المخرج قد عالج الصوت من خارج الكادر عن طريق ايجاد معادلات صورية تعرض حقيقة كل شخصية يذكرها صوت الشخصية الراوي، فكانت هذه المعادلات الصورية مهمة جدا في فهم الشخصية وفهم خصوصية الافعال التي ستجري في الفيلم، اي التلاعب بالزمكان داخل القصة السينمائية، وهذا ما شاهدناه في المشهد رقم (70)، حيث يجلس (تيم) برفقة (ماري) وصديقتها وصديقها وهم حول طاولة يتناولون بعض الطعام، فيقوم (تيم) بسؤال (ماري) عن كيفية تعرفها بـ (روبرت) وعن لقاءها الاول معه اين وكيف حدث، فتخبره ان اللقاء حدث في حفلة عند صديقتها، لكنه يطلب منها المزيد من التفاصيل فتسأله ان كان يعمل محقق، لكنه يجيبها ان لديه موهبة وخيال يجعله يتصور سير الاحداث بشكل معين من خلال معرفته لبعض التفاصيل ليتصورها في مخيلته، ولكنه في الاساس طلب ذلك لانه عندما يتمكن من تحديد الزمان بشكل دقيق وكذلك المكان، فانه سيتمكن من الرجوع بالزمن الى الماضي ليلتقي بـ (ماري) قبل (روبرت)، فتقوم صديقة (ماري) بأخباره بالعنوان والوقت الذي تمت فيه الحفلة، بعدها يقوم (تيم) بطلب الاذن منهم ليذهب الى الحمام، فيذهب ويقوم بحركته المعتادة وهي اغماض عينيه واغلاق يديه بقوة، وهنا يتزامن مع هذه الحركة صوت الموسيقى الذي بيّن لنا ان حدث ما سيحدث الا وهو رجوع (تيم) بالزمان والمكان، وبالفعل نشاهد (تيم) بعد ذلك انتقل بالزمن رجوعا الى الماضي، وهو يتوجه الى بيت صديقة (ماري) ليسبق (روبرت) ويلتقي بها قبله لكي لا تتعرف على (هاري) ويحظى هو بعلاقة معها، ويحدث ذلك فيلتقي بها ويتحدثان ويتم الامر، وربما كانت عملية الانتقال بالزمن للماضي هي الاكثر اهمية بالنسبة لشخصية البطل (تيم) لانها مثلت الحلم الذي انتظره طويلا وهذا كان دافعا للقتال من اجل حلمه، لم يكن البطل لطيفا كما في باقي المشاهد بل كان على شيء من العدائية، حينما وجد من يعتقد انها حلمه الوحيد، فعل كل شيء من اجل الظفر بها، وهذا ما فعله، حيث اصر كثيرا على معرفة في اي يوم وساعة كان لقاءهم وحالما عرف اعاد الزمن الى الوراء من اجل اخذ فرصة الحصول على قلب حبيبته وهذا ما حصل وكانت حياة كاملة، فتوظيف المخرج لهذا البناء الزمكاني وعملية التحكم بالمكان والزمان لم تكن الا تعبير عن رغبة جارفة في الحصول على احلامنا الخاصة، تلك الاحلام التي تجعل من حياتنا اكثر سعادة واكثر اشراق، لذا فقد وفق المخرج في ايجاد المعالجات الصورية التي جمعت ما بين الواقع (الاحداث من حيث انتماءها للزمن الحاضر، الزي

الافعال، الشخصيات، الاكسسوارت) وبين الحلم، وهي الرغبة الجارفة التي نسعى فيها من اجل تغيير بعض الاحداث الواقعية واعادة هيكلتها من جديد للوصول الى حياة متناغمة تجمع ما بين الواقع والحلم، وهذا ما شاهدناه ايضا في المشهد رقم (25)، حيث يظهر (تيم) وهو مستلقي على الارض في الحديقة ويقرأ كتاب، فتناديه صديقة العائلة (شارلوت) ليدهن ظهرها بواقي الشمس، فيقوم مسرعا لكونه معجب جدا بها وكانت بمثابة فرصة للتقرب منها، فيمسك علبة الدهن ويرجها بقوة نحو ظهرها، فتسقط كمية كبيرة عليها فينذعر (تيم) من الموقف الذي وقع فيه امامها، وينهض مسرعا ليدخل الى المنزل، ويتوجه نحو الخزانة التي تقع تحت السلّم ليعود بالزمن ويقوم بتصحيح الموقف، وهنا يبرز صوت من خارج الكادر يوحي بوقوع حدث ما، وهو رجوع (تيم) بالزمن الى الوراء، وكان دور الصوت في هذا المشهد اختزالا لعملية الانتقال الى الماضي، فالمخرج لم يظهر لنا (تيم) داخل الخزانة بل عبّر عن عملية عودته الى الزمن الماضي من خلال توظيفه للصوت من خارج الكادر ليوحي لنا بعملية السفر عبر الزمن، فنشاهد (تيم) بعد ذلك في الحديقة مستلقي يقرأ كتاب، فتناديه (شارلوت) ليدهن ظهرها بواقي الشمس، فوافق ولكنه لم يقم مسرعا ليظهر لها انه مهتم بالكتاب الذي بين يديه، فتندهش (شارلوت) من رده لها، بعدها ينهض (تيم) ويجلس بجانبها ويمسك العلبة ويضع كمية من الدهن بيده ويبدأ بتدليك ظهرها بهدوء، فتعجب (شارلوت) بطريقته في التدليك، اي انه قام بتلافي الاحراج الذي وقع فيه امامها في المرة التي سبقت رجوعه بالزمن، اذ ان المخرج قد وظف المؤثر الصوتي كوسيلة في تحقيق فعل الانتقال الزماني من الحاضر الى الماضي في المكان نفسه، ان قدرة الفن السينمائي على تجسيد بعض المفاهيم العلمية الدقيقة من خلال الفيلم السينمائي انما هي دلالة على مرونة وقدرة هذا الفن في استيعاب المتغيرات العلمية الفنية، لان عناصر اللغة السينمائية تمتلك القدرة على التطور والتجدد وكذلك التماهي مع شتى المتغيرات منها كما تبين في مصطلح ومفهوم الزمكان في الفيلم الروائي.

النتائج Results:

1. ان عملية تفتيت الزمن الى مستوياته الثلاثة امتياز لا يوجد الا في الفن السينمائي للتعبير عن المتغير الزمكاني داخل المكان نفسه.
2. تعد تقنيات السرد أحد الوسائل السينمائية التي تعبر عن الإشتغال الزمكاني في الفيلم الروائي
3. تعمل الإنتقالات المونتاجية مع المؤثرات الصوتية دور مهم في التعبير عن المتغير الزمكاني في الفيلم الروائي.
4. تعد الأزياء ضرورة في الكشف عن المتغير الزمكاني في الفيلم السينمائي.
5. مثل الصوت لاسيما صوت السارد وهو يأتي من خارج الكادر وسيلة مهمة في التعبير عن الدلالة الزمكانية في الفيلم السينمائي.
6. يشكل الزمن الذاتي والزمن الموضوعي في الفيلم السينمائي احد وسائل التعبير عن المتغير الزمكاني في الفيلم الروائي.

الاستنتاجات Conclusions:

1. توزيع الاحداث على اساس ثلاث مستويات زمنية داخل بنية المكان نفسه تجسيد للمتغير الزمكاني في الفيلم السينمائي.
2. تعمل عناصر اللغة السينمائية على التعبير عن تفاصيل القصة السينمائية سواء كانت واقعية أو خيالية.
3. للأزياء ضرورة في التعبير عن الزمكانية من خلال إبراز نوعية الفصال والألوان في الفيلم السينمائي.
4. يتفرد السرد بما يمثله من تنقيات في التعبير عن المتداخل الزماني داخل فضاء المكان نفسه.
5. يعد الراوي أحد آليات التعبير عن الدلالة الزمكانية في القصة السينمائية.

References:

1. Abd Muslim, T. (2002). *The Genius of Image and Place.* amman: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
2. Abdel Aziz, A. (2008). *The Film between Language and Text.* damascus: Publications of the Ministry of Culture - The General Film Organization.
3. Abo Shadi, A. (2006). *The Magic of Cinema.* cairo: The Egyptian General Book Organization.
4. Abu Talib, M. (1990). *The Science of Research Methods.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, Dar Al-Hikma Press for Printing and Publishing.
5. AL - Chalabi, S. (1992). *Dictionary of Theatrical Terms.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
6. Al - Siddiqi, A. L. (1995). *Time, Its Dimensions and Structure.* beirut: The University Foundation for Studies and Publishing.
7. AL- Aswad, F. (1996). *Film Narrative.* cairo: The Egyptian General Book Authority.
8. AL-Khatib, A., & AL-Shamis, G. (2004). *Sound Engineering.* Libya: The National Center for Education and Training Planning.
9. Arnheim, R. (n.d.). *the art of cinema.* (A. A. El-Tohamy, Trans.) cairo: The Egyptian Institution for Writing and Publishing, DT.
10. Authors, A. G. (1988). *Aesthetics of Place.* casablanca: Cordoba House for Printing and Publishing.

11. Barno, E. (1962). *Communication with the Masses.* (S. E.-D. others, Trans.) Cairo: Library of Egypt.
12. Boggs, J. (1995). *The Art of Watching Films.* (W. Abdullah, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
13. De Janetti, L. (1981). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Iraq: Ministry of Culture and Information.
14. Feldman, J., & Harry. (1996). *the dynamics of film.* egypt: General Egyptian Book Organization.
15. Holton, J. (2002). *Theory of Theatrical Performance.* (N. Salih, Trans.) Sharjah: Sharjah center.
16. Jacob, L. (2006). *Film Mediator.* (a. hamzawi, Trans.) damascus: The General Film Organization.
17. Lawson, J. H. (2002). *The Creative Practical Cinema.* (A. Z. al-Din, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Lisa, S. (1996). *The Case of Time in Film and Music.* (G. Manafaiji, Trans.) Damascus: Ministry of Culture, General Organization for Cinema.
19. Madkour, I. (1983). *The Philosophical Dictionary.* cairo: The General Authority for Press Affairs.
20. Madsen, R. (1973). *the impact of film.* new york usa: Ma cmillan publishing co. Inc.
21. Martin, M. (1964). *The Cinematic Language, previous source.* (S. Makkawi, Trans.) Cairo: The Egyptian General Organization for Authoring, News and Publishing, The Egyptian House of Composition and Translation.
22. Phil, O. (1986). *Scriptwriting Techniques.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing.
23. Salamah, A. (1982). *The Art of Make-up in Theatre, Film and Television.* Beirut: The Arab Center for Culture and Science.
24. Shalaby, K. (2008). *Broadcaster and the Art of Presenting Programs on Radio and Television.* Beirut: Dar Al-Hilal Library for Printing and Publishing.
25. Stephenson, R. (1993). *Cinema as Art, previous source.* (k. haddad, Trans.) damascus: Publications of the Ministry of Culture, the General Organization for Cinema.
26. Yaqtin, S. (1993). *Introduction to Defining the Discourse of the Arab Stage.* Aqlam magazine.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/191-210

Dramatic function of temporal variables in the feature film

Moataz Muhammad Ali Jabr [2]

Al-Academy Journal ……..……. Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 31/1/2022…....Date of acceptance: 1/3/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Time and space are indispensable basics in cinematic art. They contain the characters, their actions and the nature of events, as well as their expressive abilities to express many ideas and information. However, the process of collecting space and time in one term is space-time, and it is one of Einstein's theoretical propositions, who sees that Time is an added dimension within the place, so the study here differs from the previous one, and this is what the researcher determined in the topic of his research, which was titled (The Dramatic Function of Space-Time Variables in the Narrative Film), Which included the following: The research problem, which crystallized in the following question: What is the dramatic function of the temporal variables and how they appear in the feature film. The objectives of the research: is to reveal the dramatic function of the temporal variables in the feature film. As well as the researcher to highlight the importance of the research and its limits, and conclude the chapter by identifying the most important terms. It also included (the theoretical framework and previous studies), which was divided into two sections that came as follows: The first topic: conceptual space-time and work. The second topic: spacetime in the feature film, and then (research procedures), as the researcher adopted the descriptive analytical approach, based on the indicators of the theoretical framework as a tool for analysis, and then the research sample was chosen intentionally, and finally the researcher analyzed the research sample. The researcher came out with (the results and conclusions) that the researcher reached after analyzing the sample, and finally recommendations and suggestions were presented, and the research concluded with a list of sources, references and supplements, and a summary of the research in English.

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, moataz.1979123@gmail.com .

Conclusions:

1. The distribution of events on the basis of three temporal levels within the structure of the place itself is a reflection of the spatio-temporal variable in the cinematic film.
2. The elements of cinematic language express the details of the cinematic story, whether it is real or fictional.
3. Costumes are necessary to express temporality by highlighting the quality of separation and colors in the cinematic film.
4. The narration is unique in what it represents of purifications in the expression of the temporal overlap within the space of the place itself.
5. The narrator is one of the mechanisms for expressing the space-time connotation in the cinematic story.

Keywords: space-time, film, cinema, place, time.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/211-224

الخصوصية الكرافيكية في تصميم الرسوم المتجهة في مطبوعات الأطفال

فؤاد احمد شلال[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/2/15 , تاريخ قبول النشر 2022/3/1 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

تعد سمة الخصوصية الكرافيكية من اهم مواصفات كينونة اشتغال اي نوع من انواع المنجزات التصميمية على حد سواء ، والتي تعد احدى النتاجات الكرافيكية بمعطياته المتعددة ، ومن هنا يتقصى البحث الحالي الخصوصية الكرافيكية لتصميم الرسوم المتجهه وبكل توصيفاتها التقنية والمفاهيم المرتبطة بها وامكانية تحقيقها لأفضل مايجب ان تكون من حيث بنيتها الشكلية في مطبوعات الأطفال ، حيث جاء الهيكل الأنشائي للبحث الحالي من الفصل الأول والذي احتوى على مشكلة البحث والتي جاءت على وفق التساؤل التالي : ماالخصوصية الكرافيكية في تصميم الرسوم المتجهه في مطبوعات الأطفال ، كما حددت اهمية البحث بالجانب النظري والتطبيقي ، وحدد هدف البحث بالكشف عن الخصوصية الكرافيكية في تصميم الرسوم المتجهه ، كما وحددت ثلاث حدود للبحث فيما يخص الموضوع والزمان والمكان ، فضلاً عن تحديد مصطلحات الخصوصية والخصوصية الكرافيكية والرسوم المتجهه ،كما اشتمل الفصل الثاني الأطار النظري ذات العلاقة المعرفية بموضوع البحث ، وتخلل الأطار النظري تحليل ونقد نماذج من مطبوعات الأطفال ، ثم خرج البحث بنتائج منها , ظهرت الوحدة السائدة في الرسوم الاتجاهية الحاسوبية من خلال المعالجات الرسومية المتجهة وبذلك تحققت الإثارة والغرابة وخرج البحث باستنتاجات جاء منها : ميول الذائقة لدى الأطفال الى الرسوم المتجهه (الأتجاهية) أكثر من الصور الواقعية ، وتعمل الرسومات المتجهه من خلال الوانها الجذابة المؤثرة على اكساب الطفل احساساً بعالمه الخاص.كما خرج البحث بتوصيات للدراسة الحالية. ثم أدرج البحث بقائمة المصادر العربية والأجنبية التي تخص البحث.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

تبقى العمليات التصميمية بكلها العام والخاص وتحديداً في التصميم الكرافيكي بحاجة ماسَّة إلى افضل الإجابات التي يتساءل حولها الباحثون والعاملون في هذا المجال لأن هذا الأداء الفني صاحبه الكثير من التطور

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، foad.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

بدءاً من التنويعات التصميمية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ودخول التصميم الكرافيكي مجال التقنيات التصميمية والاظهارية الحديثة . ويعد التصميم الكرافيكي أهم الحلقات التي تدخل في صميم العملية الاتصالية ، حتى أصبحت هذه الحلقات مجالاً واسعاً للبحث والتقصي. ولما كانت تلك العناصر والأسس هي مؤسسات لأنماط علاقات بنائية مهمة في العملية التصميمية فإن نواتجها هي الأخرى تعد محكًّاً ينبغي التصدي لها والبحث فيها، وموضوع الجذب ماهو إلا ناتج من تلك العلاقات البنائية التي هي حصيلة جهد بنائي مترابط من تفعيل الشكل وصفاته المظهرية والدلالية، ولأن هذا الناتج العلاقاتي اثبت حضوره، بالتالي فإنه سيثير حوله الكثير من التساؤلات حول علاقاته وأسس تنظيمه بغية تفعيله. من هنا وبعد تفحص ميداني قام به الباحث في تصاميم الرسوم المتجهة وخصوصيتها في مطبوعات الاطفال، وجدها الباحث جديرة بالاهتمام والبحث وبالتالي تساعد في إرساء بعض المرتكزات للعمليات التصميمية الكرافيكية ولاسيما في مطبوعات الاطفال، وللوصول إلى تحديد نقطة الارتكاز لمشكلة البحث التي يمكن أن تكون وفق التساؤل الآتي:

ماالخصوصية الكر افيكية للرسوم المتجهه في مطبوعات الأطفال ؟

أهمية البحث: تبرز أهمية البحث تكمن في أنه:

- يسهم في تطوير العمليات الأدائية لتصاميم مطبوعات الاطفال.
- يسهم في إيضاح الجوانب الفكرية والتطبيقية للعمليات التصميمية وما لها من جدوى هذا المجال.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

الكشف عن خصوصية الرسوم المتجهه في تصاميم مطبوعات الاطفال.

حدود البحث:

يتحرك البحث الحالي وفق الحدود الآتية:-

الحد الموضوعي: دراسة خصوصية الرسوم المتجهه في مطبوعات الاطفال

الحد المكاني: العراق

الحد الزماني: 2017- 2018

تحديد المصطلحات

الخصوصية Idiosyncrasy

عرف" البستاني" الخصوصية كمصطلح يؤطر مفهوماً عاماً وشاملاً ولغوياً يعبر عن كنة الشيء (مادي كان أم غير مادي) بانفراده بسمات معنية تخصه هو. (البستاني، 1983) وعرف "ججو" الخصوصية بأنها كلمة تطلق أو ترادف الشيء أو الفكرة حينما يكون الهدف التميز بين ذلك الشيء أو الفكرة عن سواها من الأشياء أو الأفكار فنقول مثلاً خصوصية الشخصية، الفردية، وخصوصية التراث, وخصوصية مجتمع ما, وخصوصية التصاميم الداخلية والمعمارية.)(ججو، 1989،ص 163-184)،ويمكن تعريف الخصوصية تعريفاً إجرائيا على أنها فعل تواصلي (فكري-مادي) ذات مفهوم

ديناميكي متغير متطور بين أفراد المجتمع الواحد ويكون التواصل زمانياً-مكانياً وله مرجعية متفق عليها من قبل أفراد المجتمع الذين يشتركون في ذلك العمل التواصلي .

التصميم: (انه تخطيط تمهيدي يضعه الفنانون لاعطاء فكرة واضحة مسبقةعما سيكون الطبع او الاخراج

التصميم: (الابتكار التشكيلي أو تكوين أشياء جميلة ممتعة، فهو عملية كاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب، لكنها تجلب السرور إلى النفس أيضاً إشباعاً لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد) (فتح الباب عبد الحليم وأخرون، 1984، ص 8-9).

التصميم: (تعني العمل الخلاق الذي يحقق غرضة وينتهي الى اضافة شئ جديد, وعملية الابتكار هي التي تظيف هذه الزيادة)(سكوت، روبرت جيلام، 1968.ص5).

التعريف الاجرائي هو:

هو الخلق والابتكار وايجاد التناسق والتناسب الفني للاشكال المرئية الخاصة بتصاميم بمطبوعات الاطفال.

2-الرسوم المتجه:(vector)

هي رسومات حاسوبية تستعمل وصف للأشكال الهندسية مثل إحداثيات النقط والخطوط والمعادلات الرياضية للمنحنيات لتمثل الصور. وهي بذلك تختلف عن الرسوميات النقطية (bitmap graphics) التي تعتمد على البكسل كأصغر عنصر في الصورة، وتمثل الصورة بمصفوفة من النقط المربعة.

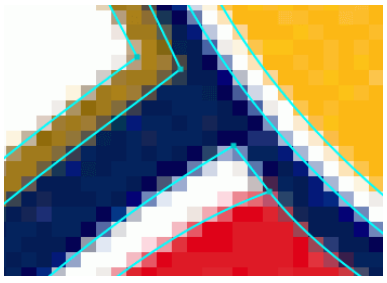
لأنها تقوم بتخزين المعادلات المستخدمة في رسم مكونات الصورة، بينما الرسوميات النقطية (البيكسل) تقوم بتخزين كل بكسل في الصورة على حدة.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول:

الرسوم المتجهة:

يمثل مفهوم الرسوميات المتجهية بأنه تلك الرسومات والتصاميم التي لا تفقد وضوحها ودقتها في حالة تكبيرها أو تصغيرها لأنها تعتمد على معادلات خطية تصف مكونات الصورة، فتعيد الرسم على أي دقة بالتكبير أو التقريب، على عكس الرسوميات النقطية (البكسل) ، والتي في حالة تكبيرها تظهر حدود عناصرها (بكسل) وتفقد ملامحها عند التقريب، ويمكن تعديل أجزاء من الصور المتجهية بسهولة أكثر من الرسوميات النقطية دون أن تؤثر على أجزاء الصورة الأخرى، حيث أنها تحتفظ ببيانات كل جزء على حدة، كما أن الرسوميات المتجهية تستطيع تخزين رسومات بحجم تخزين أقل على الحاسوب وتجعل طبيعة الصور المتجهية الوصفية والبحث عن أشكال وبيانات في هذه الملفات



أسهل، ولذلك فهي مفضّلة للإستخدام للرسوم التوضيحية، كالخرائط والتصاميم المجردة، ولكنها غير مناسبة إطلاقا للتصوير .

من خلال الدراسة والتجربة والملاحظة وجد الباحث ان استعمال الرسوميات المتجهة في التصاميم تمثل على حال من عملية الجذب وشد الانتباة لكثير من المتشابهات سواء أكانت صورية لغوية فهو في كلتا الحالتين يعبر عن الاقتراب لإثارة الانتباه ، ليجعله من التقنيات ذات التأثير المباشر في المتلقي وما يجري عليه من تفاصيل لاستجابته. . شكل (1)

ان المعنى العام للجذب يتلخص في الطاقة المحققة في الاجسام وقدرتها على جذب المتلقي وتنشيط مراكز الاستقبال الحسية لديه وسحب انتباهه وعند النظر الى هذه النتيجة نجد ان كل المتحققات الجاذبة انما تمتلك طاقة كامنة او مفعلة لتأكيد فعلها الجاذب ويظهر ذلك بوضوح في المنجزات التصميمية الكرافيكية بفعل عمليه التحفيز البصري عن طريق إثارة أحاسيس المتلقي ثم إثارة تفكيره ، وهذا يتحقق بإنشاء علاقات غير تقليدية بين مختلف أجزاء البناء التصميي ويتعزز ذلك باختيار عناصر غير مألوفة أو عناصر موضوعية تدخل في صلب اهتمام المتلقي مما يولد متعةً يجدها هذا الأخير في المسح البصري وهذه المتعة هي ليست الناتج الوحيد من المشاعر والانفعالات التي تتولد عن الاتصال وإدراك المتلقي للبناء التصميي بوصفه عملاً فنياً ، إذ يضاف إلى ذلك (الشعور بالاكتشاف ، والتأمل، والفهم، والتغير المعرفي ، والدهشة، والاهتمام ، والتوقع، والشعور بالغموض)(شاكر عبد االحميد، 2001ص209) .

وترتبط هذه العملية بالبدء الاول لتأسيس الفكرة وآليات تحولها من اللامادي الى المادي وبعد إجراء الكثير من التغييرات او اجراء العديد من التعديلات الحذف والاضافة بما يخدم تحقيق الهدف منها، وإنشاء بنى تعمل كمفردات تتسم بنوع من الغرابة وغير التقليدية التي لا تخرج عن كونها مثيرات مرئية تؤثر بالمتلقي بشكل عام والطفل على وجه الخصوص بطريقة اظهار واخراج مبسطة وذات تاثير ايجابي له لتحقق فاعلية من الأثر الذي يتحقق والبناء التصميي ما بين وحدات التصميم وعناصره البنائية، كما يعتمد ذلك على عوامل أخرى هي من قبيل الفعل التقني الإظهاري فضلاً عن دور العناصر والعلاقات وما فيها من تخلخل أو توازن وكذلك إحكام بناء العلاقات الرابطة للأجزاء على مستوى التعبير في إتقان الربط وكذلك على المستوى الحسي البنائي لإنشاء وحدة متكاملة لما يمثله ذلك من سمة خاصة بالعمل التصميي، ما يحقق إثارةً للمتلقي واستحواذاً على مشاعره . ويتأتى فعل الجذب هنا من خلال العلاقات التي تكون سبباً رئيساً في تحقيق الجاذبية اللازمة (طبيعة الإنسان الميال إلى التغير الدائم والمستمر وكذلك تضمين العناصر البنائية قوة بصرية تحمل الحيوية الجاذبة في بناء خصائص بنية التصميم الكلية، لها القدرة على توجيه العين نحوها، من ثم قدرته على ترتيب وحداته الجاذبة في ترتيب معين لقواها المرئية الجاذبة). (Sons, 1970)

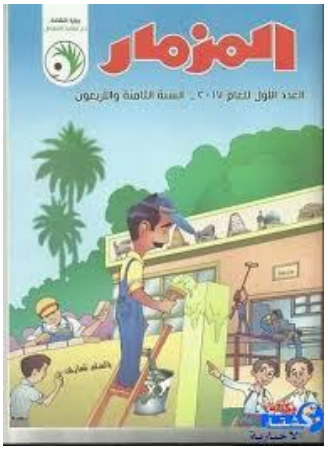
وتأتي تلك الحيوية من الاثر المتحقق على تلك الوحدات بما يجعلها تتميز بشكل يثير المتلقي ويجذب انتباهه ومن تلك التصميمات استعمال الصور المتجهة والتضاد اللوني او التكرار او التباين في استعمال افعال تقنية تكون بمثابة المثير، (ادراك الغلاف كتركيبة من المثيرات المنتظمة والتي تؤثر في الاستباق المطرد نحو الزمن الآتي، اكثر من ادراكه الآني لها) (ابو طالب محمد سعيد، 2009ص209). فهو إذن ادراك لعدد من المثيرات التي تحمل الاستمرارية وتكون عملية التلقي بشكل تسلسلي من الجانب الاهم الى الجانب المهم فتكون تلك الاسبقيات بمثابة عمليات مسح بصري لكل اجزاء الحقل المرئي وتتأكد تلك ألاهميات من خلال الفعل المتحقق عليها وحسب الضرورة او السياسه التصميمية لادارة المنجزالتصميمي.

ويظهر ذلك واضحاً في مطبوعات الاطفال (موضوع البحث) ، إذ تعددت تلك ألاهميات على وفق الكثير من الأسباب منها ما يتعلق بالمناسبات الرسمية والدينية او المواقف الراهنة والقليل من الخصوصية التي كان يضعها المصمم المرتبط بشكل واضح لمجلات الاطفال ويبقى الفعل الجاذب مرتبطاً بالإمكانية الفنية التي يتمتع بها المصمم والدور التقني يمكن ان (يلخص باشكال مرئية جذابة، بطريقة تحاكي الاشكال الواقعية من شانها ان توجه الانتباه نحوها ، والتي تبدو من خلال الاستجابة لاستعادة الخزين الذي يقصده المصمم في تصميم غلافه) (Libby, William Charles, 1974, P. 64).

ان الباحث هنا عندما اتخذ موضوع مطبوعات الاطفال لم يتوخَ في بحثه التأكيد على الجانب البنائي للمثير المرئي فحسب وانما على ما تضفيه هذه المثيرات على بنية الغلاف من توافق فكري تحفيزي نحو المضامين الكامنة فيه. ذلك ان تنوع الاتجاهات الفكرية والانماط السلوكية والمعتقدات السائدة من شأنها ان تظهر انعكاسات لاتجاهات اجتماعية وفكرية سلوكية اتجاه هذه المثيرات في تقبلها او رفضها احياناً، ذلك ان عملية جذب الانتباه في تصميم الأغلفة تخضع في الاساس لعملية فكرية حول موضوع معين تتوخى القوة الفاعلة والقائدة في تحرير المجلة فرضَه على مظهر واسلوبية تصميم الغلاف.

المبحث الثاني:

العناصر البنائية في مطبوعات الاطفال:



العنوان الرئيسي (اسم المجلة) : يأتي في مقدمتها ويشغل موقعاً متميزاً من الفضاء التصميمي، ويساهم بشكل فعال في بناء تصميم غلاف المجلة وتصميم العنوان الرئيسي يحقق للحقل التصميمي قدراً من الاستقرار البنائي لبنيته الشكلية مع شيء من الثبات النسبي في علاقته المكانية وخصائصه الذاتية، والعنوان الرئيسي من الوحدات الشكلية المنظمة والمستقلة بخصائصها الشكلية والمكانية الفضائية كما (ان تشكيل العنوان الرئيسي ليس وليد حاجة آنية او فنية بل هو لرؤية مستقبلية) (نصيف جاسم محمد، 2001،ص48) كما ان تصميم العنوان الرئيسي سيكون علامة فارقة او رمز تتميز به المجلة عن غيرها من الاصدارات ويحمل خصوصية المعنى اللغوي له بما يتلائم مع سياسة المجلة . وعلى وفق ذلك سيكون للعنوان الرئيسي وظائف مركبة قادرة على ان تؤسس منطقة جذب تدفع البصر إلى التوجه نحوها.

العنوانات الفرعية:-وهي نظام من الكتابة اللغوية ، (يعتمد بعضها على البعض الاخر وتنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الاخرى) (سوسور، 1985 ، ص 134 .) وهكذا الحال مع الالفاظ التي يعتمد بعضها على البعض الآخر حيث تأتي فيه كل لفظة من الحضور الآني للألفاظ الأخرى في تعزيز التعبير الاتصالي والسمو بمستوى الاداء فضلاً عن الهدف الجمالي، فهو شكل خصب يمتلك المرونة والمطاوعة للبناء التصميمي.

ويشير الباحث ان المعالجات الادائية للعنوانات الفرعية تخضع للنظام التصميمي العام لتحافظ على وحدته الكلية والتي تتأثر بمتغيرات المقاس واللون. فالمقاس يرتبط بالمحيط الكلي للفضاء التصميمي،وجاذبية العنوانات الفرعية تكون فاعلة من خلال الأداء التقني الذي تظهر به وعبر خصائصها الذاتية والموضعية (حجم، لون ، حيز مكاني) وكثيراً من العنوانات الفرعية تعمل كعنصر يمتلك الأهمية الأولى لخصائصه اللغوية وخصوصاً في العنوانات التي تظهر في أغلفة المجلات أثناء الأنشطة السياسية والحملات الدعائية وغيرها ويكون فعلها لا يقل عن الصور والرسوم.

الصوروالرسوم:

تظهر الصور والرسوم كوحدات مساهمة في بنية تصميم مطبوعات الاطفال. إذ تعد اللغة الصورية لغة عالمية لأنها تتخطى حدودها الاقليمية لمديات اوسع وكما يقول المثل الصيني (الصورة تعادل الف كلمة) (ارثر، 1967 ، ص 20)، ويفسر شيوع لغة الصورة عالمياً لتشابه المكونات العقلية للانسان وتقارب طرائق العيش، فضلاً عن اصطلاحية لغتها وان اتسمت بشيء من النسبية وهي صفة منطقية لتباين مدركات المتلقي

نسبة لتباين ثقافه وميوله باستثناء الصور الشخصية التي تحاكي الواقع وتقابل الايقونة وان (القول بالصورة هو قول بالايقونة) (الماكري ،محمد ، 1991،ص 60)، فضلاً عن دقتها في التعبير، كونها بنية مشفرة ذات دلالات، كما تتمتع بـ"كيان مستقل" (فضل، 1992 ، ص 138) أي امتلاكها بنية مكتفية بذاتها ولكنها تبقى بحاجة للقوة الفاعلة لتنظيمها وتتسم بخصائص ذاتية وموضعية بما يتوافق ووظائفها الجمالية والتعبيرية وظهورها بديناميكية ذات اشتغال عالي ، فالمعالجات التقنية للصورة التي تطورت بفعل التقدم العلمي والتكنولوجي للحاسوب وبرامجياته المتجددة يومياً واستبعاد ما هو غير فعال وظهورها برؤى مختارة مكثفة تتميز بالجاذبية وتحمّلها وظيفة جمالية فضلا عن وظيفتها التواصليةوالتي تؤسس منها بؤر ذات جاذبية وشد للانتباه . هذا الفعل التقني على الصورة سيظهرها كعمل فني ويبعدها عن واقعيتها فالمصمم حينما يلجأ إلى تحريف الواقع فانه بفعله هذا (يهذب الذائقة الجمالية ويوسع الانماط البصرية في ذاكرة المتلقي ليرى الواقع بشكل جديد) (اندروا ، دادلي ج، 1987 ، ص 205).

ونرى ان لبعض الصور هوية خاصة واكتفاء ذاتي يستلزم بالضرورة استبعاد أي فعل تقني عليها (حذف أو إضافة على الشكل الاساسي) باستثناء الفعل التجميلي (خصائص ذاتية) وانها " لايمكن ان تتغير عن واقعها المرئي" (الأخضر، 1996، ص 152) وهذه الظاهرة خاضعة لظروف اجتماعية ومناسبات اخرى.

للصورة قدرة على التشويق وشد بصر المتلقي (الطفل) والمتأتي من خلال خصائصها ، فضلاً عن ارتباطها بالزمن بعلاقة جدلية رغم انها حاضرة في الزمان والمكان إلا أنها قد توحي بالزمن الماضي او المستقبلي، بل هي توثيق للزمن فكثيراً ما يحتاج المصمم للجوء الى صور قديمة ان كانت لشخصيات او مواقع او وثائق تحمل من الأهمية ما يجعل من التفرد الذي تتميز به ذا جاذبية فاعلة للتأثير الذي يمكن أن يحصل في المتلقي.

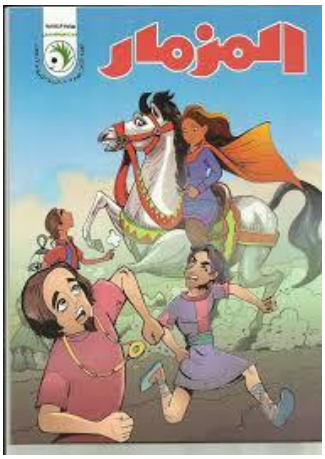
المنجز الكرافيكي و مطبوعات الاطفال:

تعد صناعة التصميم المرتبط بالطباعة ذو أهمية كبيرة بوصفه وسيلة لنقل العلم والثقافة والافكار بكل تفاصيله، ووسيلة اتصال بين جهة الإرسال والمتلقي، فضلاً عما يؤديه من دور في حفظ التراث وتعزيز الأفكار، والطباعة تدخل في خطوات النشاط الانساني وحاجاته ، ومسؤولياتها تزداد لتغطي حاجات المجتمع المطردة للمطبوعات.

ونظراً لما تضفيه الطباعة الجيدة ذات التقنيات الحديثة من قيمة مضافة الى مضمون العمل التصميمي فان العمل الطباعي لابد ان يرقى الى المستوى الذي يجذب انتباه المتلقي ويثير اهتمامه ويرضي اذواق الكل بحيث تصل المطبوعات الى مستوى لا يقل عما يقدم من أصول ونماذج ويرقى مستوى تنفيذ المطبوعات الى مستوى افضل من مستوى الأصول والنماذج التي تقدم للمطابع ، وخاصة اذا عولجت تلك

الأصول في أثناء عمليات التصوير وفصل الالوان الى غير ذلك من مراحل العمل الطباعي) (رشوان، ب ت ، ص 98).

ان جودة المطبوع تعتمد على مدى توافر خصائص وصفات معينة تختلف وتتباين حسب نوع المطبوع وطرائقه واستعماله، والغرض الذي يستعمل فيه. وهناك خصائص مادية يمكن قياسها مثل وزن الورق ومقاومته للثني في الاتجاهين. وهناك ايضاً خصائص تعتمد على الاحساس والحكم الشخصي أي انها تدور حول مستوى جودة الانتاج ومدى مطابقته للمواصفات وتحقيقه للغرض الذي أُعد من أجله، فالجودة ضرورة يسعى اليها المصمم والمتلقي لكونها منفذ يحقق الجذب ويرسخ المطبوع. من هنا (يأتي السعي الى ترجمة الفكرة الذهنية للتصميم الى واقع مادي بوصفها وسيلة محتمة لتجسيد الفعل الذهني الى واقع عياني، لاظهار كيان مادي يشكل بنية مرئية ذات قدرة اتصالية فاعلة) (الحلي ،علي، ب ت ، ص 98) ، وان الوصول إليها يتطلب ان يمتلك المصمم معطيات فنية واسعة ، متمثلة في خزينه المعرفي والتجريبي في عمليات الطباعة والتقنيات الحديثة ، فضلاً عن قدرته



الابداعية للتنظيم البنائي الموجهة نحو تجسيد الاهداف المتوخاة من المطبوع سواء كانت إعلامية موجهة أو فنية ، لتنظيم عملية الاتصال بوصفها نشاط فني يحمل في ثناياه تقنيات اظهارية تصميمية واخرى طباعية لا ظهار بنية تحمل التوافق بين مستوى أدائها المتنوع للجذب والتوجيه الفكري للمتلقي ،إذ نجد عمليات الإضافة والحذف على الصور ومعالجتها بالحاسوب عبر التأثيرات اللونية والنسجية لاظهارها بأشد حيوية وجاذبية. هذا الفعل تقني يلجأ إليه المصمم للتعبير عن الفكرة التصميمية المتعلقة بحاجات تصميمية لتحقيق وظائفية الانجاز يستعملها المصمم احيانا باعتبارها شرطا واخرى لاعتبارات جمالية. وهذا الإجراء (يتحقق ليس من خلال الشكل ذاته بل يتعدى ذلك الى الصفات المظهرية) (نصيف، 2001، ص 48). ان الفعل الحاصل على صفة الشكل هو توصيفات على بنية الشكل والفضاء لكي تظهر بخصائص جديدة تتصف بالابداع والجدة ، مانحةً الانجاز (غلاف المجلة) خصائص مؤثرة من خلال مظهرها الجاذب ، لها قدرة على سحب عين المتلقي والتأثير عليه فحذف الالوان على سبيل المثال ليظهر بلون واحد او لونين هو في جوهره من العمليات التصميمة التي تخدم الغرض الوظيفي الجمالي لتضيف قوة تأثير تستقطب عين المتلقي وتجذب انتباهه وهذا الفعل (ليس عشوائياً ، وانما يتوقف على النشاط الواعي الخاضع لسيطرة الفنان) (جيروم، 1974 ،ص139) وقدرته على اظهار الانجاز وموائمته للهدف التصميمي وبشكل منتظم ومنشأ وفق نظام تصميمي متكامل يظهر فيه الهدف الوظيفي والجمالي المؤثر على المتلقي وسحب انتباهه وتحقيق الاثر المطلوب.

كما يمكن ان يكون الحذف والإضافة من مستلزمات اظهار الفكرة وهدفاً تصميمياً ينوع به الشكل والفضاء بتقنيات تصميمية واظهارية لاظهار قيم جمالية فضلاً عن (التدرج بالاهمية والتي تتحقق من خلال الاختلاف في خصائص العنصر المهيمن عن خصائص العناصر الأخرى المساهمة في بنية التصميم ، فالعنصر

الذي يظهر بهذه الخاصية سيكون مركز للجذب والاهتمام)(بهيه، 2002ص 155 .156).إن هذا الأداء التقني يجب أن يتلاءم ووظيفة الشكل العام من خلال التحكم في آلية النظم داخل الحقل التصميمي في ضوء خبرة للمصمم الفنية وهنا فالأشكال (تظهر بفعل الأثر التقني الذي يحرك دور الأشكال لتكون ذات اثر فاعل في اطلاق وتوجيه العناصر التصميمية لغرض نقل تأثيرها الى الطفل) .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

منهجية البحث :

توافقا مع متطلبات هذا البحث قام الباحث باتباع اسلوب الوصف التحليلي وكذلك على استقصاء المعلومات من الكتب والمراجع والبحوث والدراسات والاطاريح والدوريات لتحقيق أهداف هذا البحث.

مجتمع البحث

يتحدد البحث الاتي بتصاميم الرسوم المتجهة في مطبوعات الاطفال (اغلفة المجلات ، مجلة المزمار)

عينة البحث

لاغراض تحقيق هدف البحث الحالي تم اختيار عينة قصدية متمثلة بمجلات الاطفال (مجلة المزمار).

مجلة المزمار وهي أول مجلة للفتيان (دون سن 18 سنة) في العراق تصدر عن دار ثقافة الأطفال التابعة لوزارة الثقافة شهرياً.

تاريخ المجلة:

تأسست المجلة في عام 1969 في بغداد ونشر العدد الأول في نفس العام 24 كانون الأول من دار ثقافة الأطفال التابع لوزارة الثقافة العراقية. وتستهدف المجلة الفتيان دون سن 18 سنة.

حالياً المجلة شُبه متوقفه، ومنذ التسعينات وهي تمر بظروف صعبة نتيجة الحصار الاقتصادي، وبعد عام 2003 تدهور الحال أكثر نتيجة هجره الكفاءات وسوء الإدارة والتسوي، وصدر مجلة المزمار 2017 بحلتها الجديد

.الحركة وجذب الانتباه:

إن ما تمتلكه العناصر البنائية من حوافز داخلية ساعد في تحقيق حركة لها وبالتالي تحقيق جذب الانتباه فجاءت حجوم العناصر والتباين الحاصل ما بينها لتؤدي الى تحريك في الجو العام للفضاء فبدا بعضها متقدم والبعض الآخر مرتد وساعد على ذلك أيضاً تلك الهالة من الضوء أعلى اليمين لتؤدي دوراً فاعلاً في إيجاد مركز تحريك لتلك العناصر بفعل اثر الانتشار المتأتي من تدرج حزمة الضوء وانتهائها والذي

يتلاشى مع العناصر الأخرى ليتعادل مع كم الضوء المنبعث من صور (افلام كارتون) وما شغلت من مساحة تكون هي الأكبر بين باقي العناصر البنائية .

التنظيم الجمالي:

اعتمد التنظيم الجمالي على تحقيق الوظيفة المرجوة من تنظيم الحقل التصميمي ومدى تعبيره عن المناسبة التي صمم من اجلها فكان الاختيار التقني والمداخلة الشكلية واللونية ما بين العناصر البنائية هو ما أثر في تحقيق الناحية الجمالية وظهر ذلك من خلال التعاشق الموجود ما بين الفضاء والصور الشخصيات الكارتونية وما نتج عن وضعها المكاني المميز الذي يقود الى مركز بصري جاذب . **العناصر التصميمية وعمليات الجذب :**

كان للون أثرٌ بارزٌ في إظهار المميزات للعناصر البنائية بما يحقق تكامل لوني بفعل العلاقات اللونية التي ربطت العناصر على الرغم من استعمال التناغم اللوني والانسجام الواضح ما بين العناصر البنائية وظهر ذلك واضحاً من خلال الكل العام فعلاقة الصور مع الفضاء مع العنوانات الفرعية لم تُظهر تضاد واضح واكتفى المصمم بوضع فئات لونية بقيم ضوئية متدرجة من المعتم الى الداكن ومن المضيء الى المطفأ وهي محاولة لإضفاء القدسية، فالعناصر البنائية اكتست سطوحاً نسجية تعبر عن المادة التي تشكلت منها وظهر ذلك بشكل إيهامي في الفضاء الذي تجسدت مفرداته بسطوح حجرية محفورة علاوة على العنوان الرئيسي الذي اكتسى بأثر تقني جعله بارزاً وكأنه معدن وكذلك العنوانات الفرعية التي بدت مسطحة وبقيم لونية عديدة وباحجام متباينة بين مستحوذ على جزء كبير من المساحة الفضائية وبين جزء صغير وما بينهما من تدرجات حجمية ويضاف الى ذلك الأثر الذي تحقق من المسارات الاتجاهية المتعارضة والتي نتج عنها تحريك بالأشكال أدى الى قوة جذب عالية وظهر ذلك بوضوح في اتجاه الصور ومسارات العنوانات .

الفصل الرابع

النتائج:

1. ظهرت الوحدة السائدة في الرسوم الاتجاهية الحاسوبية من خلال المعالجات الرسومية المتجهة وبذلك تتحقق الإثارة والغرابة في الاختيار وتأكيد الجانب المثير والجاذب في المفردات السائدة مع مراعاة الجانب التنظيمي للبنية التصميمية للكل الفاعل وعدم اهمال جزء بل اعطاء تسلسل للأهميات بما يجعل الكل التصميمي متجانس وذي فاعلية مؤثرة
2. عززت الرسوم المتجهة الجانب الاظهاري للشخصيات والرسومات التي تحويها صفحة المجلة فضلا عن تحقيقها الجانب الفنطازي الذي يحبه الأطفال ويستهويهم.
3. اظهرت الرسوم المتجهة الجانب الجمالي للشخصيات والصور المختلفة بشكل يعزز الطابع الوظيفي الذي يتخللها الجانب القصصي الذي يميل الأطفال له ،فضلا عن الالوان المستخدمة في تصميم غلاف المجلة.

الاستنتاجات:

1. من إيجابيات الجذب انه يؤثر في المتلقي ويحقق له الكثير من رغباته الفكرية والعقائدية .
2. يتيح الجذب القدرة على إبراز المواضيع المهمة وجعلها أداة استقطاب للمتلقي وخصوصاً إذا كان العنصر الجاذب أحادياً أي يتصف بالسيادة والاستحواذ على أغلب مساحة الأشغال داخل الحقل المرئي .
3. على الرغم من الاعتماد في كثير من الأعداد على الثبات في عملية اختيار التنظيم الشكلي ولكن تغيير هذه التنظيمات أصبح يشكل عنصر جذب مهم يأتي من قبيل التغيير في النظام وبالتالي جذب الانتباه.
4. ضعف التصميم أو بناء الفكرة أدى الى غياب الحيوية وتحقيق الهدف من تصميم الغلاف علاوةً على الشروط الضاغطة على المصمم والتي تقوده لاختيارات أناس ليسوا ذوي تخصص مما أفقد تصميم الغلاف الكثير من تأثيره الجاذب على المتلقي .

التوصيات :

1. الافادة من التجارب التصميمية العالمية في تصميم أغلفة المجلات لاسيما في مجالات المعالجات الفنية والبنيوية .
2. الافادة من صور المشاهير الخاصة بالاطفال .
3. الاهتمام بجودة وخصائص الورق المهيأ لطبع الغلاف وتوافر خصائص وصفات معينة. وهناك خصائص مادية كوزن الورق ومقاومته ، فالجودة ضرورة لكونها تعد منفذ لتحقيق الجذب وترسيخ المطبوع .

مقترحات البحث :

يقترح الباحث الاتي:

تقنيات تصميم وإظهار الحرف الطباعي ود وره في تحقيق الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات.

References:

Abu Talib Muhammad Saeed.. *Technical Psychology.* University of Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research. (2009).

2. Asaad Jajo. *The specificity of Arab architecture and the role of scientific research in achieving it*. Baghdad: Ministry of Housing and Construction. . (1989).

3. Al-Hilli, Ali. Art and Experience, *The Small Encyclopedia*. Baghdad, Issue 447: House of Cultural Affairs (B T).

4. Al-Makri, Mohammed. *Form and discourse an introduction to phenomenological analysis*. Lebanon: Arab Cultural Center. (1991).

5. Andrew, Dudley. c. *Major Film Theories*, T: Gerges Al-Rashidi, . Cairo: The Egyptian Book Authority. (1987).

5. Green Equus.. *The concept of the modern poetic image*. Algeria: Journal of Arts, University of Constantinople. (1996).

7. Jerome Stolitz... *Art criticism, an aesthetic and philosophical study*. Cairo: Ain Shams University Press. (1974).

8. Scott, Robert Gillam. *Basics of design*. Cairo: Egypt's Renaissance House for Printing and Publishing. (1968).

9. Shaker Abdel Hamid. *Aesthetic preference: A study in the psychology of artistic taste*. Kuwait: The World of Knowledge Series, No. 67. (2001).

10. Salah Fadl. *Rhetorical rhetoric and text science*. Kuwait: The Knowledge World Books Series. (1992).

11. Abdel Reda Bahia.. *Building rules for semantics of content in linear formations*. Baghdad: College of Fine Arts. (2002).

12. Ali Rashwan. *Printing between specifications and quality*. Egypt: Dar Al Maaref. (B T).

13. Abdul Halim and others opened the door. *Design in fine art*. Cairo: The world of books. (1984).

14. Fernand de Saussure. *General Linguistics*, T.: Debuel Youssef Aziz. Baghdad: Arab Horizons House. (1985).

15. Fouad Boutros Al-Bustani. *Ocean Ocean, an extended dictionary of the Arabic language*. Lebanon: Library of Lebanon. (1983).

16. Knight, Arthur. *The story of cinema in the world*, written by: Saad El-Din Tawfik. Cairo: Book House. (1967).

17. Nassif Jassim Mohammed. *Innovation in design techniques for print advertising*. Baghdad: Ministry of Culture and Information. (2001).

.18Nassif Jassim Muhammad Abbas. *Introduction to advertising design*. Baghdad: Ministry of Culture and Information.(2001) .

19.Foulkness, R. a.. *Art today on introduction to the fine and functional arts, .* New York,: Mc CrawHill Book, (1956) .

20.Libby, William Charles.*: Color and the stractural Sense.* New Jersey: Prentice Hill, Inc. (1974).

21. Sons, J. W. *Ball, Victoria Klass: The Arts of Interior Design*. London: , London. (1970).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/211-224

The Graphic privacy in vector graphics design for children's publications

Fouad Ahmed Shallal[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 15/2/2022…....Date of acceptance: 1/3/2022….....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The graphic privacy feature is one of the most important specifications for the existence of any type of design achievements alike, which is one of the graphic products with its multiple data, and from here the current research investigates the graphic privacy of vector graphics design with all its technical descriptions and concepts associated with it and the possibility of achieving it to the best that it should be from Where its formal structure in children's publications, where the structural structure of the current research came from the first chapter, which contained the research problem, which came according to the following question: What is the graphic privacy in the design of vector graphics in children's publications? It also determined the importance of research in the theoretical and applied aspects. The goal of the research was determined to reveal graphic privacy in the design of vector graphics. It also identified three limits for research regarding the subject, time and place, as well as defining the terms of privacy and graphic privacy and vector graphics. The second chapter also included the theoretical framework related to the knowledge of the subject of the research, and the theoretical framework included analysis and criticism of models of children's publications, then the research came out with results from them. The dominant unit appeared in computer vector graphics through vector graphic processors, and thus excitement and strangeness were achieved. The research also came out with recommendations for the current study. Then the research was included in the list of Arab and foreign sources related to the research.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, foad.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

Conclusions:

1. One of the advantages of attraction is that it affects the recipient and achieves many of his intellectual and ideological desires.
2. The attraction provides the ability to highlight the important topics and make them a tool of polarization for the recipient, especially if the attractive element is unilateral, that is, it is characterized by sovereignty and possession of most of the work space within the visual field.
3. Despite the reliance in many issues on stability in the process of choosing the formal organization, the change of these organizations has become an important element of attraction that comes as a change in the system and thus attracting attention.
4. The weakness of the design or building the idea led to the absence of vitality and the achievement of the goal of the cover design, in addition to the pressing conditions on the designer, which lead him to the choices of people who are not specialized, which lost the cover design a lot of its attractive effect on the recipient.

OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/225-240

التجريب في اعمال الفنان محمد الكناني دراسة تحليلية

انس كاظم ياسر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/1/10 , تاريخ قبول النشر 2022/3/8 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

تناولت مشكلة البحث الموسوم (التجريب في اعمال الفنان محمد الكناني دراسة تحليلية) طبيعة مفهوم التجريب واشتغاله في اعمال محمد الكناني وقد جاء البحث في اربعة فصول اهتم الفصل الاول بالإطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث حيث ان التجارب الفنية التشكيلية المعاصرة تقوم بالاساس على البحث عن المغايرة بالمعنى الذي يتبنى ازاحة مفهوم الاسلوب والاسلبة الفنية ويبعد التجربة عن نسق التكرار. وتأتي اهمية البحث من خلال التعرف على الخامات المؤسسة للعمل الفني ويفيد البحث الحالي المختصين في مجال الفنون من طلبة الدراسات مع صياغة جديدة ومتجدده للابداع اما اهداف البحث تسلط الضوء على التجارب المعاصرة للفنان محمد الكناني وما له من اهمية في افادة الباحثين والمكتبة المتخصصة واقتصرت حدود البحث على الحدود الموضوعية والحدود الزمانية من 2006- 2017 والحدود المكانية. اما الفصل الثاني تمثل بالاطار النظري فقد احتوى على ثلاثة مباحث تناول المبحث الاول معنى التجريب والمبحث الثاني التجريب في الحقل البصري اما المبحث الثالث فقد تناول التجريب في اعمال الفنان محمد الكناني . وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث والعينة التي كان عددها(3) اعمال فنية ثم ادوات البحث ومنهج البحث وتحليل العينات . اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج واستنتاجات البحث وقد توصل البحث الى جملة منها. 1- اهتمام الفنان بالكولاج ولصق مواد جبسية وكارتون مقوى ومعاجين.

2- اعادة صياغة الموروث بشكل جديد واسلوب متميز وفعال.

اما الاستنتاجات منها :

1- كان للمؤتمرات الاجتماعية والنفسية والثقافية دور واضح في اعماله التجريبية.

2- استطاع الفنان ان يعكس انفعالاته بفعل قيم سايكولوجيه ومثيولوجيه لانتاج العمل الفني.

3- الانفتاح على العالم الخارجي والاستفادة من تجارب الاخرين.

فضلاً عن التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التجريب، محمد الكناني.

[1] كلية العلوم / جامعة بغداد، وحدة النشاطات الطلابية Uns.k@sc.uobaghdad.edu.iq .

الإطار المنهجي

مشكله البحث

ان التجارب الفنية التشكيلية المعاصرة تقوم بالاساس على البحث عن المغايرة بالمعنى الذي يتبنى ازاحة مفهوم الاسلوب والاسلبة الفنية ويبعد التجربة عن نسق التكرار، وبهذا المنحى تتجه تجارب محمد الكناني الى كسر حدود تجنيس العمل الفني والتكوينية على قدرة التقنية بوصفها المحور الاساس الذي ينبني عليه عمله الفني لما يقدمه من مقترحات تبعد التجربة عن اي نمط او سياق اسلوبي، معتمدة على تفكيك العناصر ثم اعادة انتاجها وتأهيلها لانتاج كيانات شكلية تنمو في اثناء عملية الانجاز وما تلبث حتى تتحرر في انجاز آخر، فهي لا تتناسل لانجاز متشابهات انما تنبع من لعبة الهدم واعادة البناء، ومن هذا الحراك التقني في منجز الفنان يمكننا طرح سؤالين الاتيين: 1- هل تعتمد تجارب الفنان على سلسلة تقنية تتابعية في الانجاز؟

2- ما العلاقات الشكلية والتكوينية التي يمكن ان تفرزها تقنيات الفنان في عمله التجريبي؟

اهميه البحث والحاجة اليه.

تقع اهميه البحث من خلال التعرف على الخامات المؤسسه للعمل الفني ويفيد البحث الحالي المختصين في مجال الفنون الجميله من الطلبه والدراسات الفنيه المعاصره فضلا عن البحث عن صياغة جديده ومتجدده للابداع

اهداف البحث:

تسليط الضوء على التجارب المعاصرة للفنان محمد الكناني وما له من اهمية في أفادة الباحثين والمكتبة المتخصصة. حدود البحث. تقتصر الدراسه الحاليه على أ. الحدود الموضوعيه اعمال الفنان محمد الكناني المنفذه بتقنيات مختلفه. ب. الحدود المكانيه - العراق – بغداد. ج. الحدود الزمانيه – من 2006-2017

تحديد المصطلحات : التجريب لغه: التجربة مصدر مجرب وقيل اسم منه كما مر و الاول ارجح بدليل عملها المبني على تضمنها الحدث الذي به يشبه الفعل والمجرب . الاسد والذي جربتة الامور واحكمته. والمجرب المختبر ورجل مجرب عرف الامور والمجربة انثى المجرب ، (Al-Bustani, 1979, p. 99).

وجرب الرجل تجربة وتجريبا.الشيء حاوله واختبره مرة بعد اخرى ورجل مجرب قد عرف الامور وجربها والمجرب الذي قد جرب في الامور وعرف ماعندة ، (Ibn-Manzur, 2005, p. 100).

التجريب اصطلاح: ارتبط مصطلح التجريبية (experimental) بنظرية التحول تشارلز داروين الذي استخدمة بمعنى التحرر من النظريات القديمة ، واستخدمة كلودبرناد (cland Bernard) في دراسته حول علم الطب التجريبي بالمعنى ذاتة، (Bint-Aisha, 2002, p. 18).

والتجريب ((عبارة عن فن الحصول على تجارب دقيقة ومحددة هو الاساس العملي وبشكل ماهو الجزء التنفيذي للمنهج التجريبي فية، (www.baheth.Alearbiu,com, n.d.).

التعريف الاجرائي للتجريب.عملية تناور على عدم الالتزام بتقاليد وأسس وقواعد فنية واسلوبية، والتجريب بحد ذاته ستراتيجية عابرة للاطر المرجعية وتتخطى الحدود التقنية والشكلية والدلالية والادائية القادرة الى البحث عن علاقات بنائية جديدة في توظيف الخامات والمواد وتركيباتها في عمل الانجاز الفني

الإطار النظري

المبحث الاول : معنى التجريب

ان مفهوم التجربة والتجريب يطرحان نوعان اللبس الدلالي لارتباطهما بمحاولات واسعة من التجربة الانسانية.. فالتجربة تعني المعرفة الناتجة عن الممارسة الانسانية التي تحدد من خلالها علاقة الانسان بواقعه ومحيطه. اما التجريب فيعني منهجا لمساءله الظواهر الطبيعية بهدف التحقق من صدق الافتراضات التي يبنيها العالم والوقوف على قوانينها،ويؤكد البيرت اينشتاين ((التجربة العملية لم تعد كما صورتها النزعة الاختيارية هي مصدر الوحيد للمعرفة في مجال الفيزياء المعاصره بل ان التفكير النظري هو الذي يتحكم في مسار بناء هذه المعرفة فرغم ان النسق النظري للعلم يقوم على العلاقة بين العقل ومعطيات التجربيه الا انه حوار تكون فيه المبادرة للعقل ليس للتجربة بينما رواد التجريبية اصبح منحصرا في الفيزياء المعاصرة على تاكيد ماتوصل اليه النسق العقلي من نتائج تعتمد على المعادلات والقوانين الرياضية))، (www.experiment and experimentation.post6par.facebook.com, n.d.). والتجربة تدل على مجموعة المعارف والخبرات التي يكونها في علاقتة المباشرة بالواقع .اما في مجال المعرفة العلمية فهي تعني القيام باعادة احداث ظاهرة ماتمت ملاحظتها في شروط محددة لدراستها كوسيله لمعرفه القوانين المتحكمة في الظواهر،اما التجريب هو المساءله المنهجية للطبيعة اي مجموع الاجراءات التي يبدعها العالم بحيث يخضع موضوعة للمساءله والاختبار لذا يعمل العالم على احداث ظاهرة معينة ضمن ظروف وشروط يصطنمها قصد ايجاد جواب عن الاسئله التي يطرحها. واستطاع الانسان منذ العصر الحديث (عصر العقل والعلم) بناء معرفه اساسها نظره جديدة للعالم... فعمل على تسخير ملكاته العقلية ربما له من تجهيزات وادوات للملاحظة والقياس الى فهم الطبيعة وتحليل ظواهرها لاجل التحكم فيها. واستطاع الانسان النجاح في معرفتة بالطبيعة من خلال الصياغه الرياضية والتجريب العلمي وبناء قوانين ونظريات علمية ، (www.Liajae.phlosopheicendrous.com, n.d.). وعند الحديث عن التجربة والتجريب فيجب التركيز على التميز بينهما.لان التجربة هي ملاحظة الظاهرة كماتجري في الطبيعة بحيث ان الواقع المرئي هو واقع معطي ليس من صنعي. اما التجريب فانا اعيد بناء الواقع او الوقائع مختبريا فالحد الفاصل بين التجربة والتجريب هو ان التجربة تكون من الطبيعة والتجريب فهو في المختبر وكذلك يمكننا القول ان التجريب يجسد ماهو واقعي ملموس والتجربة الذهنية تمثل نشاطا رياضيا حرا للعقل، (www.kezakoo.com, n.d.).

المبحث الثاني :التجريب في الحقل البصري

شهد الفن تحولات وتغيرات كثيرة انتجها الفكر البشري على امتداد ظهورة الاول في الكهوف الى غاية وقتنا الحالي.. فجاءت هذه التحولات متغيرة تبعا لتغيرات فكرية وحضارية كان منها النصف الثاني من القرن العشرين بما يسمى بالفن التشكيلي المعاصر. الذي نفى كل الاعراف الفنية والتوجهات والاساليب المتعارف عليها سابقا فجاءت التغيرات سريعة ومتلاحقة لمدارس واتجاهات غيرت من الحدود والمعنى لمفهوم الفن، (Kantraj, 2017). وبدا الفنانون رسم رؤيتهم الشخصية او نزوتهم فأخذ ((الفنانون ينافسون بعضهم البعض راغبين دائما عرض مهارتهم الخاصه وخيالهم والتعبير من رؤيتهم الفرادية)) ، (Red, 1975, p. 102). لتوثيق

حوادث معينة وغيرها من القصص. وحفز البحث والتنقيب عن ((تقنيات جديدة في فنون التشكيل وتاسيس لغة بصرية شكلية لبعض الفنانين للبحث في القيمة العالية للالوان والخامات المستخدمة في تاسيس وتشكيل علاقات جديدة في اطار الحقل البصري منطقة الحفر والتجريب))،(Al_Kinani, 2014, p. 37) . وبدا الفنان يترجم الواقع بعدسات جديدة ومختلفة للبحث عن انماط واساليب مختلفة ويوعي الاساليب العديدة المتنوعه والمتبعة في سائر انحاء العالم فان بامكان فنان قرن العشرين ان يختار من بينهما اي اسلوب يعبر عن حاجتة وتطلعاته الخاصة، (Tobler, 1978, p. 211) ومنذ الرومانتيكية تلك الثورة التحويلية في فن التصوير والتي ((عدها النقاد والمهتمون في الفن من اخطر التحولات في الفن ونزعتها الوجدانية والعاطفية على العقلانية الكلاسيكية كان هذا مبينا على استجابة الفنان لرغباته في تسجيل انفعالاته تجاه المواضيع التي يصورها)) ، (Al_Bidiri, 1999, p. 37). وكسر القواعد المتوارثة او تجاوز التقاليد في محاوله للبحث عن او اكتشاف وسائل جديدة للتعبير بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج، (Hafez, 1975, p. 27) . والفن ماهو الا ((ابداع الانسان او اخضاعة للمادة وانتصاره عليها فالابداع هو انذاك الفكرة او مضمون في مادة او صورة وتشكيلها على مثالها وبقدر تفادت مرونة المادة ومطاوعتها تتعدد الفنون الجملية متدرجة من المادية الى الروحية)) ، (Aziz, 1978, p. 57) فالفنان في تنفيذ العمل الفني لايخضع لمتطلبات التنفيذ الشكلي فقط بل انه يريد ان يعبر من خلال الشكل عن رؤى حقيقية او مضمون او محتوى معين، (Tawfiq, 1992, p. 142) .

والقول بالتجريب يعني ضمنا الايمان بشكل فني سابق هو ارضية تنطلق منها لممارسة العملية التجريبية بهدف التواصل مع المتفرج اي البحث عن اشكال تجد لها صدى وتأثير في المتلقي فالتجريب انطلاق داخل المالوف لينقلة الى عوالم مجهولة وتقدمة باشكال وتكونيات ورؤى جمالية وفكرية وروحية فيها من الاضافة والتجديد مايهر المتلقي، (Badri, n.d.). الفعل التجريبي فعل حداثي ومن هذا المنطلق ليس له الا ان يرتكز على اسس الحداثة فيسعى الى التجديد وبناء نماذج جديدة لتحقيق منجزات حديثة والتجريب الفني كما يقول لجان دوفينيو ((يهدف بصورة خاصة الى الاستجابة لرغبات ليست محددة بعد ولاتجاهات لم تندمج بعد في الممارسة المعرفية ولا امكنت السيطرة عليها فالفن ليس بجواب عن سؤال بل هو سؤال عن جواب لم يطرح بعد)) ، (www.Laila-bint-uishapages.jehat.com, n.d.) . فاتجة دعاة التجديد والتجريب الى تأصيل اعمالهم بالخروج عن السائد والابتعاد قليلا عن استلهام التقنيات الغربية وتجريب اشكال جديدة تنهل من التراث وتعيد توظيفة توظيفا مغايرا ويختلف عما كان سائدا ويتلاءم وروح العصر ويستوعب اشكالياته، والتجريب في الحقل الفني يختلف تماما عما وضعة العلماء في مجال الفيزياء والعلوم فمثلا هو داخل الادب يهدف الى كسر النمطية والثبات وتحطيم الاشكال المتداولة ويختبر في المضمون. فهو لا يتحقق الا من خلال الانزياح الشكلي عن القالب التلقيدي واخضاع النص الروائي الى وعي جمالي ابداعي وخلاق يتفنن الروائي في بنائه وتعد المؤثرات الفنية من اهم العوامل التي ساعدت الرواية العربية على الارتفاع لاعلى مستويات التجريب حيث استفادت من التجارب الروائية الغربية وتقنياتها توظيفها في رواياتهم. وقد تم هذا التوظيف بطرق واشكال مختلفة سواء عن طريق المحاكاة او عن طريق التفاعل او دمج هذه التقنيات و الادوات وحسب استغلالها وتوظيفها بشكل يناسب العمل الإبداعي، (Zawi, 2018, p. 50). ويرى بعض النقاد ان التجريب ظهر في الفنون اولا وعلى الاخص في الرسم والنحت بعد ان تلاشت اخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد

ثابتة وبعد ان تاثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين... وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد المالوف، (Balqus, 2015, p. 195) . فهو يمثل استراتيجية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الابداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا، (Zawi, 2018, p. 58)

المبحث الثالث: التجريب في اعمال الفنان محمد الكناني

يعد الحقل البصري الوسيط الفاعل الذي تتشكل من خلاله الرؤية الفنية والتمايز الاسلوبي للعمل الفني. اذ يعد الحقل البصري الوسيط التقني الذي به يحقق الفعل الجمالي والتعبيري، (Al-Kinani M. , 2014, p. 28) .وللعمل الفني وحدته الماديه التي تجعل منه موضوعا حسيا يتصف ((بالتماسك والانسجام من ناحية كما ان له مدلوله الباطني الذي يشير الى موضوع خاص ويعبر عن حقيقه روحية من جهة اخرى فلا بد للعمل الفني من بينة مكانية تعد بمثابه المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي))، (Ibrahim, 1980, p. 27) . وتعتمد كل من المادة والشكل والتعبير كل منهما على الاخر فليس لواحد منها وجود بمعزل عن الاخر ((والمضمون التعبيري لاي عمل لايكون على ماهو علية الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوع وهي العناصر التي يؤدي تجمعها تكون العمل الخاص))، (Stolntez, 2017, p. 370). والادوات الفنية المستخدمه في العمل الفني لها وظيفة تعبيرية،. (Freichenko, 1983, p. 288) عبر الاضافة والحذف والتشكيل والتجريد لتوصيل الرساله الفنية عن طريق تجريب اشكال جديدة ضمن التجربة الفنية الخاصة بالفنان الذي يسعى الى انتاج اعمال فنية تعكس وتعبر عن شخصيتة الفنية. فالخامه شكلت ((قيمة ومرتكزات اساسية للسطح البصري بوصفها مرتكزا مهما في تأسيس القيم الجمالية في العمل الفني وتتعدى هذه الاهمية الى ان تكون الخامة هي العمل الفني نفسة..لذلك امكن لبعض الفنانين ان تكون الخامة لديهم على وفق تقنية خاصة لكل فنان وتؤكد خصوصيتة وتفرده)) ، (Al-Fadili, 2011, p. 38) . قد تتميز موهبه محمد الكناني بأنها نادرة بين الرسامين المعاصرين من حيث قدرتة على التعامل مع الالوان بكل اشكالها بعفوية ورهافه مع حساسية للضوء والشكل.. حتى عندما يتقصد رسم شكلا جديدا بحجم مختلف يملأها بجزئيات تعجب لدقتها المتناهية.

وتتصل اعمال الفنان الكناني ببعضها البعض بوضوح شديد ان لها سمه واحدة مميزة والسبب لايعود الى النزعه الاسلوبية او الى حاجات شكلية ملحة بل الى منهل جمالي عميق يعاد انتاج اثارة وتندمج فية الرؤية الفنية والاشكال والتقنية في كل واحد. حيث له ميزة في انشاء اللوحة الفنية وفي تغطية الفضاء للوحة بجدلية اصلية ذات سلوك ساحر، (Fouad, n.d.) . والفكرة في فضاء عملة التشكيلي يحكمها فعل التحديث بوصفة فعل ديناميكي ينفعل به فضاء التشكيل اللوني للعمل الفني الذي يحده المكان (اللوحه) ولكن الزمن فية يفلت خارج اطار محدوديه المكان لان تصيير زمانها انما هو فعل تاثير وتلقي يكون للمتلقي دورة في الديمومه التي يرومه الكناني للوحتة، فهو يجد في الرسم تعبير عن مكامن الذات دارها صاتها وهو يهيم في فن الكرافيك لانه يعده مكمن التجريب لتعدديه الخامات والمواد الداخلة فيه.وارهاصاتها والكرافيك عنده هو الذي بمقدور الفنان ان يكشف عن مهارته فيه خارج مهيمنات وسلطه ترديه اللون.. فاللون عنده طغيان لحاله نفسية ووجدانية وله القدرة على تحويل ماهو عالمي ليكون اكثر قربا للتذوق المحلي وجعل ماهو محلي وكأنه عمل

مكتنزبمعاني ذات افق كوني ، (Al-Muharij, n.d.). فهو لاينقطع عن الرسم بالزيت والكرافيك الانفعالات التي تتجذر في عمق التاريخ والتراث الشعبي بفيض من الرؤى المعاصرة .. فالتجريب لديه هو اكثر الاتجاهات الفنية الادائية امتلاء بالتجريب نتيجة تعددية الخامات والمواد الداخله في تأسيس المطبوع. فضلا عن تعددية النسخ عن النسخة الواحدة الاصلية يتيح للفنان الملاحظة والتصحيح والتجريب احيانا للوصول الى مدى اعلى واكبر للطاقة التعبيريه التي يمكن ان يبثها النص. فالكرافيك نظام من العلاقات التي يتحرر منها المشتغل علية من تبعات اللون والشكل والفضاء. كما ان طواعيه الخامة التي يمارس عليها الفنان اداءاته الاسلوبية تتيح له فرصة اكبر لكي يكتشف عن قرب عناصرة المركبة لعملة الفني مما يؤدي الى ان يكون العمل الكرافيكي اكثر قدرة على التحول واكثر قدرة على الاستحضار بالمديات التقنية والجمالية والتعبير به في نظام اللوحه،

حيث تمتاز تجربتة الفنية مابين تقنية المونيتات والكلوكرافكي وهما تقنيتان تجريبيتان تتيحان للمطبوع ان يحقق اعلى غاياته الجمالية والتعبيريه مع قدرة على الاختزال والتماهي والمناورة على الشكل وبالتالي تحقيق الكيفية الاسلوبية التي يتوخاها الفنان من العمل والمطبوع الكرافيكي، (Al-Kinani M. , 2014) . فالتقنية والمهارة من معايير تقيم اللوحه واعتمادا على رؤيتنا مع رؤيا الفنان. فهو حينما يرسم يكون في حاله صراع مع رمزه ومن ثم يقتنع به فيتعامل معه تعاملا فكريا تشكيليا((وان مايستحق النظر الية هو اكتساب الرمز وجودة الجمالي التشكيلي الذي يعطي مغزى المضمون)) .(alhadithi.2020) فالتكتيك والمهارة التي يكتسبها نتيجة ممارسة التعبير الفني يتمكن بحرية من انتقاء صورة من عداد الصور المختزنة من تخيله الابداعي ثم يضعها بوضوح امامالعقل للتنفيذ ثم يشكل من الماده الخام عملا على شاكلتها، (Aziz, 1978, p. 37) والفن التشكيلي هو اكثر الفنون معرضة للتغيير والتحول وذلك لتنوع الاداءات الفنية والخبرات الذاتية للفنانين وطبيعة المستحدث والمجاورات سواء كان على مستوى التكنولوجي والمعرفي مما يهم في فتح التجربة التشكيلية على مديات تتناسب وقيمة العصرنه والحداثه، (Al-Janabi, n.d.). فعمل الفنان على اقتباس الرمز الذي تجاوز عبر احساسه بالرمز من خلال خليه متراصه من الرؤى بتقنيه عاليه فضلاًعن الاشكال الهندسية مثل رسم المربع المستطيل والمكعب وهي ليست مجرد اشكال ليس لها قيمه فكريه بل هي ذات قيمه رمزيه وجمالية، (Al-Kinani H. A.-H., 2020)وهذا ماعمد اليه الفنان العراقي ليوظفها لصالح قضيته الجمالية وتم تحديد مجموعة من الاساليب التقنية في تجاربهم الاكرافيكية وقد ركبهم هوس التجديد مؤثر في الوسائط الاجرائية ومنها توظيف التقنيه على المفاهيم،(Abdulameer, 2004) والرسم عند الكناني لغه خاصه ذات مفردات بصريه القراءة تطل بهمومه الفنية باحساس انساني رغم غياب التشخيص الانساني في اغلب لوحاته واحيانا نجد بعض الملامح الشخصية عائمة بين لجه الالوان ويحس بوجودها المشاهد بين مفردات اللوحه التي وضعها الفنان تحت سيطرة تقنيه المواد الفنية التي استخدمها الفنان.اما في مجال الكولاج فقد ابدع فيه الفنان من خلال كشفه عن منهجيه فكريه متراكمه الاحساس التشكيلي ورؤيته التجريديه الرمزيه بروح حيه واستطاع ان يختصر المسافه بينه وبين المشاهد..وقد استطاع الفنان العراقي من خلال الرمز تجاوز واقعه الطبيعي واعطاه اشكالا جماليه ومعرفية متنوعه والفنان محمد الكناني تجاوز المالوف كونه لايتعامل معه كما يجده بل يتعامل معه كما يفسره بفلسفه الفن وكما يفرزة بعقله من بين الرموز الاخرى، (Al-Kinani H. A.-H., 2020) فضلا عن الالوان في االوحة ذات البعد الهندسي الذي يكمل بناء اللوحة وعبر منظورة الدلالي

ودرجاته الضوئيه.. ولدلاله اللون التاثير في فضاء اللوحه ومفرادات المضمون من اجل اعطاء النص التشكيلي المرئي وجودة الابداعي فخاصية اللون تضفي دلاله تامل المشاهد للوحه. وفي مجال النحت جمع الكناني بين العبقريه والموهبه في النحت العراقي المعاصر بعد ان طور في تكتيك النحت البرونزي واصبح لنفسة اسلوبا بديعا في هيمنه شخوصه التي فيها بعض من ملامح او اجزاء من اجسام ابناء الرافدين القدماء خصوصا بطول القامه والاكتاف والرقبة. وتبرز تقنيه النحت عند هذا الفنان ذات الرؤى المتعددة المرجعيات التي دفعته لاستدامه التفكير المعمق قبل البدء في اي عمل نحتي والتي تزداد هيمنتها بما تكون فيها من رؤى فكريه متكونه من ازدواج الواقع الذاتي الانساني اليومي بالخيال، (Al-Kinani H. A.-H., 2020). ولما كان الفن ميدان يملك حريه التصرف ومساحة واسعة من الخيال ومادام الهدف يبيح للفنان التجريب والمحاوله فلم يعد الفن وسيله لغاية بل اصبح غايه في ذاته،والتقنيه بالمفهوم القديم تعني ((مجموعه من المعطيات التجريبيه جمعت وركبت لتحقيق مجموعه من الغايات فهي في جوهرها تشير الى مجموعه اساليب لمهنه او لفن ما)) ، (Ahmed, 2006, p. 38)بينما تعني التقنيه بالمفهوم الحديث ((تطبيق معطيات علميه معينه من اجل الوصول الى نتائج محددة كما تشير الى مجموعه من السلوكات العلمية التي تستعمل المعارف العلمية لكي تحرر نتائج معينه)) ، فكل وسيط مادي يمتلك من الخصائص الجمالية والامكانيات التعبيريه مايهم الفنان ويشير عليه ويقود انفعاله ويحقق له مكانه ... فالتقنيات الحديثة مدت الفنان بوسائط تخليقية غير متوافرة في الطبيعة ومنحته امكانيات تشكيليه لاعهد له بها وفتحت له طريقا غير معروف وبوعود تعبيريه جديدة استطاع من خلالها ابداع اعمالا فنيه معاصرة ، (Al-Fadili, 2011, p. 56)

اجراءات البحث

مجتمع البحث :

نتيجة لسعة مجتمع البحث وتنوع الانجازات الفنية اطلع الباحث على ما توفر من نتاج الفنان في الكتب والمجلات الفنية وما نشر على بعض مواقع الانترنيت وصفحات التواصل الاجتماعي والمقابلات الشخصية مع الفنان والافادة منها بما يغطي اهداف البحث.

عينة البحث :

انتقى الباحث عينتة بشكل قصدي وبما يتلأم وطبيعه موضوع هذا البحث وبلغ عدد الاعمال المختارة (3) اعمالا فنية وفق المسوغات الاتية:-

أ. التنوع في المواضيع. ج. ممثلة لمجتمع البحث.

ب. تعدد اساليب التنوع التقني والتجريب . د. تقع ضمن الحدود الزمانية للبحث.

اداة البحث: اعتمد الباحث في بناء اداة البحث على منظومة التحليل بوصفها اداة للبحث الحالي وهي المسح البصري وانظمة التكوين وتقنيات الاظهار فضلا عن المرجعيات الضاغطة والاسلوب والاتجاه والية التجريب.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة الحالية من اجل تحقيق اهداف البحث.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينات

نموذج (1)

اسم الفنان :محمد الكناني

اسم العمل : ذاكرة المكان

قياس العمل :80 x 80 سم

سنة الانجاز: 2006

المسح البصري: يتصف العمل بوجود مساحات هندسيه مختلفه من مربعات ومستطيلات ودوائر فضلا عن وجود اشكال لوجوه تشغل القسم السفلي من العمل تم تنفيذها بنوع من البساطه والاختزال عبر الالوان والخطوط التي تحدد الملامح التعبيريه واستخدام اللون الغامق من خلال بعض البقع والخطوط المتدليه لكسر ثقل كتله اللون الغامق في اعلى اللوحه واعطاء حركه لبقيه التفاصيل المكونه للعمل تساعد ذلك على إعطاء النص التشكيلي وجودة الإبداعي أما **انظمه التكوين:** تظهر قدره عاليه في التكوين نظرا لتنوع الخامات المستعمله في هذا المنجز في كيفيه التعامل مع السطوح والمساحات والكتل تشكل العمل المستقل قائما بذاته في نظام هندسي وشكل محددات الشكل النهائيه للعمل حيث يصبح اللون والخط في تفعيل وتعزيز تلك الاشكال التي يحكمها التجاور والتقارب فقد استطاع الفنان من خلال ذلك التعبير عن الفكره المراد ايصالها الى المتلقي وفق مخرج جمالي و تقني و تجريبي أما **تقنيات الاظهار:** اعتمد الفنان على اللون بشكل اساسي لابراز تفاصيل وملامح العمل من خلال تأكيدة على اللون التي تتغير مستوياته بتغير كثافة المادة مما ادى ذلك الى تنوع في القيم الملمسية له.... فضلا عن الاشكال الاخرى (المربعات والمستطيلات والدوائر). نجدها مره غائره واخرى بارزة وذات حزوز تتجانس فيها الخامات المستعملة في تركيبة العمل الفني وليضفي عليها نوعا من التاويل وخلق حركة ملمسية على سطح المنجز ذو تأثير على المتلقي.و **المرجعيات الضاغطة** يقع العمل ضمن البيئه والمحيط الذي يعيش فيها الفنان والذي استطاع ان يجسده في عمله الفني حيث استخرج منه مفردات تشكيليه وتعبيريه نتيجة الظرف الراهن الذي كان يمر به البلد من حروب وغيرها والتي وبقيت عالقه في ذهن الفنان وواضحه في اعماله الفنيه الاخرى. و**الاسلوب و الاتجاه** استخدم الفنان الاسلوب التعبيري التجريدي من خلال وسيط مادي و خامات مختلفه عبر خصوصيه يفعل بها قيمه الشكل من خلال التقنيه والاداء ومقدره الفنان في تنويع مشهده البصري و كيفيه توظيف الاستعارات بما يستخدم عمله الفني فضلا عن استعاره الرموز رافدينية قديمة لفن جداريات وادي الرافدين وظفها في عملة الفني. و**اليه التجريب** تتنوع تجربه الفنان الاسلوبيه والادائيه لحلقه البصري من خلال استخدام خامات مختلفه من الكرتون المقوى ومعاجين وكيفيه التعامل معها بطريقه محكمه ومعالجته التقنيه بالموضوع عبر التشخيص والتجريد والاختزال للارتقاء بالقيمة الجمالية للعمل.

نموذج (2)

اسم الفنان : محمد الكناني

اسم العمل: سلطه راس

قياس العمل : 80مx 100سم.

سنه الانجاز 2016.

المادة : اكريليك ومواد مختلفة

المسح البصري: يتكون هذا العمل من اجزاء هندسية تظهر بمستويات متعددة في تركيبها عبر الخطوط واللون الاحادي يربطها مجموعه من العلاقات الشكلية المتجانسة. يتوسطها شكل انسان يظهر براس مائل نحو جهه اليمين وذو ملامح وتفاصيل مختزلة في بنائها الشكلي فضلا عن التصميم الهندسي في اشتغالها مما منح العمل كتله تكوينية لانتاج الصورة والعمل الفني أما **انظمه التكوين** يتكون الحقل البصري من اجزاء هندسية متجاورة تتقاطع بشكل عامودي وافقي التي تشكل المستطيلات والمربعات عبر تنوع الخامات المستخدمة في هذا المنجز والتي تشكل في النهاية عملا الفنان من خلال اسلوبه في استخدم الالوان للمساحات والاشكال المحركة للعمل أما **تقنيات الاظهار** عمد الفنان الى استخدام مواد مختلفة وتلصيق واكريليك في هذا المنجز لخلق نوع من التأثير على المشاهد من خلال تصميم الشكل عبر التلاعب باللون الاحادي مع لصق مواد استهلاكية اشبه بالجرائد او اعلان تجاري ثم وضعه الى جانب الانسان ليعبر فيها عن فاعلية الزمن وسلطه الراس التي هي محور العمل ليضفي عليها شكل قابل للتاويل و**المرجعيات الضاغطه** يظهر البعد الثقافي والتقني مابعد الحداثوي عند الكناني من خلال اكساء عمله بتقنية تحمل محاولات مابعد الحداثة الاوربية واتجاهاتها المختلفة ليعيد تركيبها وفق نسق خاص به وكان **الاسلوب والاتجاه حيث** يظهر التصميم الهندسي والتجريد والاختزال الذي يطرحة الكناني باسلوب جريئ واستخدام اساليب مختلفة عبر الرسم والنحت والكرافيك ضمن مشوارة الفني مما ساعدة ذلك على التنوع التقني والفلسفي في اعماله التي شهدت اساليب منفردة وذاتية ليفعل قيمة الشكل ويؤكد تنوع مشهدة البصري في كيفية توظيف اساليب مابعد الحداثة في منجزة الفني و **آلية التجريب** استخدم الكناني خامات التجارب الاوربيه لما بعد حداثوية في التقنية والاسلوب والاشتغال وفق رؤية فلسفية خاصة به لتبهر المتلقي للعمل الفني فهذة البنية الادائية عند الفنان تبين لنا قدرتة في تحقيق انفتاح تاويلي وتعبيري الذي ينشدة الفنان.

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (3)

اسم الفنان : محمد الكناني

اسم العمل :جدار

قياس العمل : 5 x 180 سم

سنه الانجاز :2017

المادة : مواد مختلفة

المسح البصري : تم تأسيس البنية المكانيه للعمل من خلال الشكل المستطيل ذو الحجم الكبير معتمدا بذلك على المساحه الطوليه وتضم داخليه مجموعه متناغمه من المساحات الرماديه و التي تظهر متداخله ومتجاوره فيما بينها مع وضع دائرتان تظهر اعلى سطح البصري ولصق كارتون مقوى اسفل واعلى العمل مع رسم مربعات غير منتظمه الحجم وضعها في المنتصف فساعد ذلك في تحقيق التوازن ما بين كتل العمل الفني فضلا عن توزيع الخامات بطبقات تركيبيه من جيس جنفاص ، كارتون مقوى والتي تطرا على اللون والحجم والمساحه والكتله والايقاع فاختار الكناني ذلك الشكل لابراز قدراته الابداعيه في حقله البصري ليكون اقرب الى الجدار الحقيقي الذي يشكل مركز ثقل العمل أما **انظمه التكوين:** تمتاز انظمه التكوين باستخدام تكوينات مختلفه من الخامات حيث تبدو العناصر المختلفه في ايقاعها اللوني والكتلي فتظهر المساحات بمختلف الخامات وطبقات تركيبيه فضلا عن الخامات السابقه الذكر مع الاهتمام بالعناصر البنائيه عبر الماده والفضاءات مكونه بذلك نوعا من التوافق التي يخلقها الشكل العام للحقل البصري لدعم الفكره و تنظيم علاقات الاشكال بشكل متوازن حجما و لونا **وتقنيات الاظهار** نفذ الفنان لوحه بالوان الاكريليك وفق مساحات يغلب عليها الالوان الرماديه موزعه على سطح البصري ضمن علاقات متناغمه ومتجاوره فضلا عن الكولاج الذي منح السطح ملمس خشن على شكل طبقات جعلته اشبه بالجدار الحقيقي واستخدام لون off white بتقنيه الاكليزنك شد السطح وتاكيده على الخطوط لتعزيز السطح والذي يبدو فية الجدار حقيقا عبر المادة التي وضعت على سطح العمل الفني و**المرجعيات الضاغطه:** تحمل اللوحه محاكاه المشهد الانتخابي والصراع بين الدوائر الانتخابيه وراء المناصب حيث تم وضع كميات كبيره وهائلة من الاعلانات والبوسترات الانتخابيه مما شوة جدران المدن والشوارع في العراق وترجمة ذلك الواقع وفق نظام حداثوي في تشكيل لوحاته وهو بذلك استطاع ان يبرز رؤياه الحقيقيه عن ذلك الموضوع.

الاسلوب والاتجاه: تم تنفيذ العمل باسلوب تعبيري تجريدي عبر الخطوط والالوان والايقاع لتكتسب لوحاته خصوصية يتفرد بها الفنان عن طريق رساله فنية وفكرية **آليه التجريب** حاول الفنان تجريب محاكاة الواقع السياسي في العراق محولها الى صياغه حداثوية جديدة عبر تاثيرات معينة متحولة في بنية الرسم التي لاتنفصل عن الواقع الحقيقي من خلال المساحات اللونية والكولاج فهو يؤسس اللون كشكل تعبيري مع الوسيط المادي لخلق علاقة متوازنه بين جميع عناصر التكوين الفني وقد عمد الكناني الى تنوع حقلة البصري لبث الخطاب التشكيلي ليصل الى القيمة التعبيرية للموضوع بوسيط مادي وخامات مختلفة ثم اخذها من البيئة واختزال الاشكال الى اشكال هندسية لتدعم فعلة التجريبي واحداث تنوع في عملة الفني.

الفصل الرابع

النتائج:

استنادا لما تقدم من تحليل نماذج العينات توصل الباحث الى النتائج كما يأتي:

1- اهتم الفنان محمد الكناني بتقنيات مابعد الحداثة من خلال الخروج عن النمطية والكلاسيكية القديمة لما هو جديد في العالم باعتبارها المؤشرات الذهنية لدية كما في عينة رقم (3).
2- اعتمد تقنية الحرق لاعطاء لمسه جمالية و وصف المشهد الحقيقي للحدث كما في عينة رقم (1).
3- يظهر اهتمام الكناني بالكولاج من خلال لصق مواد جبسية وكارتون مقوى ومعاجين وغيرها كما في عينة رقم (2) و (3).
4- تقترب اعمال الفنان من الاسلوب التعبيري التجريدي في انشاء اعماله حيث يجمع فيها مابين الاكليزنك والعجينة لاعطاء اسلوب تعبيري للعمل يشير المتلقي له كما في عينة رقم (3).
5- التجريب لماهو جديد بين التقنية والخبرة والاداء وعكس الانفعالات وفق تصورات الفنان الفلسفية والجمالية.
6- دفع التجريب الفنان للبحث عن تجارب جديدة في الاداء والتقنية وذات قيمة فنية كما نلاحظ ذلك في جميع العينات.
7- اعادة صياغة الموروث بشكل جديد واسلوب متميز وفعال.
8- احدث التجريب متغيرات على التجربة الفنية لدى الفنان كأدخال وتوظيف الخامات والمواد المختلفة على السطح البصري للعمل الفني نلاحظ ذلك في جميع عينات البحث.

الاستنتاجات:

استنادا الى نتائج البحث توصل الباحث الى بعض الاستنتاجات منها :-

1. كان للمؤثرات الاجتماعية والنفسية والثقافية دور واضح وفعال في اعماله التجريبية في صياغة الواقع الحقيقي لما يمر به البلد عبر اعماله الفنية.
2. استطاع الفنان ان يعكس انفعالاتة على الخامة بفعل قيم سايكولوجية ومثيولوجية لانتاج العمل الفني وفق مايراه مناسبا لذلك.
3. تحقيق الابداع في الحقل البصري من خلال التجريب.
4. نتيجة التطور العلمي والتقني استطاع الفنان من الانفتاح على العالم الخارجي والاستفادة من تجارب الاخرين مثل الكولاج والطبع والحوامض وغيرها.
5. استعمال الوان احادية في اعمالة لاضفاء نوع من السكينة والهدوء والانسجام وفق تقنيات جديدة لما يعد حداثوية.
6. معالجة الطرح الثقافي والاجتماعي والنفسي بشكل فعال ومؤثر ليؤسس لنفسة اسلوبا خاصا به يتميز به عن الاخرين.

التوصيات:

يوصي الباحث بحث طلبة الدراسات العليا بدراسة التجريب في مجال الخامات المختلفة والمتوفرة في البيئة للاستفادة منها في مجال الرسم والكرافيك واستخدام تلك الخامات في مجال الدرس العملي والنظري.

المقترحات:

بعد ما توصل اليه البحث من نتائج يقترح الباحث استخدام تكنولوجيا العصر في مجال التجريب لتكون الرافد الاساس في تفعيل التقنية في مجال السطح البصري للعمل الفني.

References:

1. Abdulameer, A. (2004). *Iraqi Painting: Moderinity of Conditioning* (Vol. 1st ed.). Iraq: House of Public Cultural Affairs.
2. Ahmed, I. (2006). *The Problematic of Existence and Technology for Master Heidegger.* Algeria: Arab House of Science publeshing.
3. Al_Bidiri, A. (1999). *The Transformer in Contemporary Iraqi Art.* College of Fine Arts. University of Baghdad.
4. Al_Kinani, A. (2014). *The Experimental Transformation in Contemprory Formation in Iraq: A study of Post-war Experiences 2003-2013, Analytical study.* college of Fine Arts. University of Baghdad.
5. Al-Bustani, B. (1979). *Mohet Almohet: A developer to Arabic language.* Beirut: Library of Lebanon.
6. Al-Fadili, M. (2011). *The Technical Variable in Contemporary Formation Methods.* College of Fine Arts. Baghdad: University of Baghdad.
7. Al-Janabi, S. (n.d.). *wikipedia*. Retrieved from ar.Wikipedia.org: http://www.wikipedia.com
8. Al-Kinani, H. A.-H. (2020). The will of Painting and Scalpture. *Al-Yusur press*.
9. Al-Kinani, M. (2014). The Plastic Artist Muhammad Alkinani I am trying to make the Sumarians in my Paintings. *Al-Bayan*, 37. Retrieved from http://www.culture-albayan.ae
10. Al-Muharij, A. (n.d.). Retrieved from Al-mothaqqf: http://almothaqqf.com
11. Aziz, M. (1978). *Creativity in Aesthetics.* cairo: Al- Maaref.
12. Badri, A. (n.d.). *The Structure of Expermentation in the Contemprary Iraqi Pomes as a Model in the Sixties, The Poet Saadi Yosif*. Retrieved from www.wikipedia.com: http://www.abdeasadk.taclty.mu.edu.sa
13. Balqus, Z. (2015). Mechanisms of Expermentaltion and Aesthetics in the Novel of Holy Love by Izz-Eldin Jalloushi. *Diyala Magazin*.
14. Bint-Aisha, L. (2002). *The expermantation in Said Hafid's Theater.* Constantine: University of Mantora.

15. Fouad, S. (n.d.). *Mouhammad Al-Kinani: The Self-containment of his speech*. Retrieved from http://www.elsadd.net
16. Freichenko, M. (1983). *Creativity and Human Reality.* (S. Yousif, Trans.) Damascus: Ministry of Culture.
17. Hafez, G. (1975, 4). Notes from Experimentation in Theatre. *Fosoul Magazin*, p. 27.
18. Ibn-Manzur, M. (2005). *Lisan Al-Arab.* Beirut: Sader for printing and puplishing.
19. Ibrahim, Z. (1980). *The Problem of Art.* Cairo: Library of Egypt.
20. Kantraj, H. (2017). *The Technological Impact on Contemporary plastic Art in Algeria: Enviornmental Art as a Model.* Algeria: Abo-Bakr Belkaid University.
21. Red, H. (1975). *Art and Soceity* (Vol. 1st). (F. Steri, Trans.) Beirut: Al-Qalam.
22. Stolntez, J. (2017). *Art Criticism.* (F. Zakaria, Trans.) Alexandria: Al-Waqar.
23. Tawfiq, S. (1992). *Aesthetic Experience: University Foundation for Studies* (Vol. 1st ed.).
24. Tobler, N. (1978). *Diologe of Vision.* Baghdad: Al-Mamoun.
25. *www.baheth.Alearbiu,com*. (n.d.). Retrieved from Al-Bahith Al-Arabi: http.www.baheth.Alearbiu,com
26. *www.experiment and experimentation.post6par.facebook.com*. (n.d.). Retrieved from post6par.facebook: http.post6par.facebook.com
27. *www.kezakoo.com*. (n.d.). Retrieved from Expermentation and experimentation.www.kezakoo.com: http.www.kezakoo.com
28. *www.Laila-bint-uishapages.jehat.com*. (n.d.). Retrieved from Laila-bint-uisha: http.www.Laila-bint-uishapages.jehat.com
29. *www.Liajae.phlosopheicendrous.com*. (n.d.). Retrieved from Liajae phlosophiec endrous: http.www.Liajae.phlosopheicendrous.com
30. Zawi, S. (2018). *The Artistic Structure in the Algerian Novel in the Seventies.* unpublished phD thesis, Algeria.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/225-240

Experimentation in the works of the artist Muhammad Al-Kinani" an anaylytical study"

Anas K. Yaser[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022

Date of receipt: 10/1/2022…....Date of acceptance: 8/3/2022….....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The problem of the tagged research (experimentation in the works of the artist Muhammad al-Kinani is an analytical study) dealt with the nature of the concept of experimentation and its work in the works of Muhammad al-Kinani. Which adopts the removal of the concept of style and artistic style and takes the experience away from the pattern of repetition The importance of the research comes through the identification of the materials founding the artistic work. The current research benefits the specialists in the field of arts from the students of studies with a new and renewed formulation of creativity. The research objectives shed light on the contemporary experiences of the artist Muhammad Al-Kinani and its importance in benefiting researchers and the specialized library, and the limits of the research were limited to Objective limits and temporal limits from 2006-2017 and spatial limits. As for the second chapter, represented by the theoretical framework, it contained three sections. The first topic dealt with the meaning of experimentation, the second topic was experimentation in the visual field, and the third topic dealt with experimentation in the works of the artist Muhammad Al-Kinani. The third chapter included the research procedures represented by the research community and the sample, which numbered (3) artistic works, then the research tools, the research method and the analysis of samples. As for the fourth chapter, it included the results and conclusions of the research, and the research reached a number of them.

1- The artist's interest in collage and pasting gypsum materials, cardboard and pastes.

2- Re-formulation of the legacy in a new way, distinct and effective.

As for the conclusions:

[1] College of Science / University of Baghdad, Student Activities Unit, Uns.k@sc.uobaghdad.edu.iq .

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1- The social, psychological and cultural conferences had a clear role in his experimental work.

2- The artist was able to reflect his emotions through psychological and mythological values to produce the artwork.

3- Opening up to the outside world and benefiting from the experiences of others.

As well as recommendations, suggestions and a list of sources.

Keywords: experimentation, Muhammad Al-Kinani

Conclusions:

Based on the research results, the researcher reached some conclusions, including:

1. The social, psychological and cultural influences had a clear and effective role in his experimental works in formulating the true reality of what the country is going through through his artistic works.
2. The artist was able to reflect his emotions on the material by virtue of psychological and mythological values to produce the artwork according to what he deems appropriate.
3. Achieving creativity in the visual field through experimentation.

OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/241-256

ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي العراقي "مسرحية مكاشفات انموذجاً"

معتمد مجيد حميد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/12/22 , تاريخ قبول النشر 2022/3/6 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

تأخذ ثقافوية الفعل الجندري حيزاً واسعاً في الثقافة و الفكر و في الدراسات الحديثة وكذلك الفنون وفي التعبير عنها , و المسرح كونهُ أحد هذهِ الفنون فهو يقوم بدوره في ترسيخ المفاهيم الجندرية التي تدعو الى تحديد الفعل الانفلاتي للمنظومة الاجتماعية .فهو يبقى أحد الوسائل الأكثر فاعلية و ملائمة لاحتواء الممارسات اللاحضارية لتجاوز أزمة ما بعد الجندر والسايبورغ في المجتمعات , ولقد عُنيَّ البحث بدراسة (ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي العراقي) لما لها من تأثيرات على الفكر الحداثوي في الفن والادب المسرح وقد احتوى البحث على تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث و التي حددت بالمحور الآتي : ثقافوية الفعل الجندري تجسيده في الخطاب المسرحي . و تجلت اهمية البحث في تناول مفهوم ما بعد الجندر وما يرتبط به من دلالات و مضامين تحدد علاقة الفرد بالبعد الشفاهي السلطوي وترابطية التجسيد في خطاب العرض المسرحي .. اما هدف البحث فيرمي الى تعرف ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي. لقد توصل الباحث الى نتائج عدة اهمها:

1-يسعى الخطاب المسرحي إلى جعل التعامل بين المواطنين يتم وفق قيم إجتماعية وممارسة سلوكية بحيث تعبر عن نضج ثقافي و إدراك حقيقي دون تمييز بسبب الدين أو العرق أو الجنس أو المذهب وبعيدا عن الحاجات الفردية التي يتعرض الانسان الى الاستغلال او الابتزاز بسببها.

2-تتغير كثير من المفاهيم الثقافية والدينية بسبب الادخالات ألتي تلتصق بها مما يشوه صورة كثير منها و يدخل المواطنين على أثرها في بوتقه من الجهل حاول المخرجون التعرض لها بصورة من الانتقاد و السخرية عَبرت عن مدى التشوية الذي تتعرض لهُ.

لقد توصل الباحث الى استنتاجات عدة اهمها:

1- لا يتوقف الفعل الثقافوي الجندري عند مرحلة الكينونة والاثبات بل يتعداها ليصبح فعلا تداولياً حياتيا ينتقل عبر الثقافة الموروثة .

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل، fine.moatmed.majeed@uobabylon.edu.iq .

الكلمات المفتاحية: ثقافوية، الجندر، الخطاب، المسرح.

الفصل الاول / الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث والحاجة اليه:

تتخذ التحولات المعرفية في الخطاب المسرحي اشكال متعددة لتكون حاضرة في انتاج الاحداث والصراعات الفنية والحياتية، على اعتبارها استنباطية من مفهوم صنع الازمة الداخلية للانسان , مما يولد مواقف عكسية تتجسد في علاقته مع الاخر وهنا الاخر يكون اما (ذكر =رجل , او انثى = امرأة) يتولد عندها خصوصية الانتاج الجندري في الموقف الدرامي , مع او ضد , ضد او مع , ليشكل وحدة قهر واسناد في آنٍ واحد . لقد اتخذت المفاهيم الثقافوية الجندرية صور جسدية وشفاهية لفظية باتجاه الاثبات والمغايرة , مما ولد مضامين مضمرة عبر عنها الخطاب المسرحي من خلال التجسيد العياني او من خلال المسكوت عنه في العلامات والدلالات المادية او اللفظية الشفاهية . كما سعت الاتجاهات الحداثوية وما بعد بعد الحداثة الى طرح بنية ثقافية ما بعد الجندر وما يتشكل عنه من رفض للجسد المنغلق على امكانياته المحدودة ليتم الانفتاح على بنى ثقافية اخرى (السايبورغ , راس المال الثقافي , الاداء الجبري , ما بعد الجندر) لقد تشكلت مشكلة البحث في التساؤل الاتي : ماهي ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر ؟

هدف البحث :

يهدف البحث الى تعرف ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي.

اهمية البحث :

يهم البحث الدارسين والعاملين في المجال الدرامي والخطاب المسرحي الاكاديمي والفني التطبيقي , كما يهم البحث في دراستها للبعد الثقافوي للفعل الجندري الدراسين والباحثين في الاتجاهات الحداثوية .

الفصل الثاني

المبحث الاول: ما بعد الجنـدر- المفهـــوم والتلقي

تتسع المفاهيم الجندريه (**Gende**) نحو تتبع علم الجنس السيولوجي في عمليات البحث نحو مفاهيم العلاقات الانسانية المتجذرة في حيثيات الجنس البشري مما يترتب عليها من تبادل معرفي وثقافي لكونها تخضع الى المتغيرات الاجتماعية والاخلاقية المرتبطة بالمكان الذي تتجذر به او مرتبطة بالزمان الذي هو تحت انتمائية البيئة، " لذا فان الجندر هو فئة يمكن ان تدرج في افق مفاهيمي يطلق عليه "الحداثة" والافق المفاهيمي للحداثة ، يمكن ان يفهم بوصفه فكرا يشارك على الاقل في افتراض واحد ،حتى في حالة عدم تجانس التفصيلات والتركيز المختلف على بعض العناصر: الثقة في قدرة العقل على تطوير تفسير لا مكانية لمعرفة الحقيقة الوجودية ، المقبولة بوصفها معطى لا يمكن استجواب وجودها" (رحمة، 2014، الصفحات 262-270).

مما يوجد حالة من التصادم بين القطبين المتناظرين بعيدا عن حالة الاستجابة اذ تؤكد "جوديت ليكر" ان الجندر هو نتيجة لآليات السلطة التي خلقت المفاهيم الانثوية والذكورية فالجندر لا يعبر عن الذات كما انه ليس وسيله جوهرية للكينونة بل هو تأكيد فعلي وحيثي للسلطة، لذلك هو قدرة الانسان على المقاومة

واتباع ما يفرض عليه من قدراته المحادثة فهو من الوسائل الدفاعية التي تمارس على مستوى الجسد. اوصف الحدثان النفسي الداخلي على انه سياسة تمارس على سطح الجسد يقتضي عند "باتلر **butler** " ان يعاد وصف الجندر على انه انتاج انضباطي بواسطة لعبة الحضور والغياب (كحضور علامات الذكورة او الانوثة وغيابها) التي تمارس على سطح "الجسد المجندر" من خلال سلسلة من الاقصاءات والنُكار الدالة . ولا غاية لهذا الانتاج الانضباطي سوى تثبيت النوع على نحو متصنع خدمة لمصالح المغايرة الجنسية، وتحقيقا لضرب من الانسجام المفتعل الذي يحاول ان يخفي الانقطاعات التي تخترقه، حيث لا ينحدر النوع بالضرورة عند القايز والسحاقيات من الجنس، ولا تتقيد الجنسانية مباشرة بالنوع . فعندما تستبد الفوضى بحقل الاجساد، فلا يعكس كل جنس جندره، ولا يعبر كل نوع عن جنسه، يضطرب الانسجام الوهمي، أو تخييل الانسجام الذي تنهض عليه المغايرة الجنسية على نحو يفقد فيه انموذج "التعبير" و "الانعكاس" المثالي ،اي (انثى }جنس{ = امرأة }نوع{ / ذكر }جنس{ = رجل }نوع، قوته الوصفية (حوسو، 2008، الصفحات 50 -67). ان نلاحظ انه طالما يمكننا تثبيت الاختلافات الجنسية والجندرية بطريقة ادائية بالخطاب وفي الخطاب، فانه سيكون من الممكن تعيين او منح الهوية على اساس مجموعة بديلة من الصفات تتشكل خطابيا ايضا . ومن الواضح، ان اعلان الرضيع (مثليا) ليس عملا وصفيا محايدا ولمنه بيان ادائي يستدمج الرضيع على هذا النحو.

السايبورغ هو انتاج عالم ما بعد الجندر، ولا يرتبط بالازدواجية الجنسية او التعايش ما قبل الاوديبي، هو يد عاملة غير مغتربة، ولا علاقة له ايضا بالإغراءات الاخرى التي تحفز على الكمال العضوي من خلال الاعتماد النهائي على كل قوى الاجزاء لصالح وحدة أعلى السايبورغ هو بناء يعيد تشكيل الجسم المنصاع للتلاعب، ويحوله بإلغاء الحدود بين الطبيعي/الاصطناعي، والبشري/الحيواني. وهو خليط من اشكال الحياة على اساس الكربون والسيلكون، وهو مزيج من اللحم والتكنولوجيا ، وهو جسد بيولوجي مع الزراعات والاطراف الصناعية والنظم التكنولوجية، ولكن ايضا روبوت مع الاجزاء البيولوجية. انها اعادة تشكيل هذا الكائن ان يتم تفكيكه واعادة تجميعه في (عبر الانسان) او (ما بعد الانسان). انه ليس الة ولا بشر، ولا ذكر ولا انثى .ليس لديه جنس او جندر هو "بلا جنس" او "جرى نزع جنسه" . لا يتكاثر ،او يتضاعف. انه باختصار مخلوق من عالم ما بعد الجندر (رحمة، السايبورغ : مابعد الانسان، 2016، الصفحات 4-5).

ومن هنا يتضح وجود مد ثقافي ذو اصول براغماتية يجمع كافة المقومات ويعالجها عبر سلسلة من التموجات الصاعدة والهابطة سوقيا لتؤدي إي دور قطاعي جديد لقد اعتبره البعض انه نفوذ يقوم على العنف الرمزي ويمارس ضمن علاقة لا يمكنها ان تنتج اثرها الخاص اي الرمز تخصيصا بقدر ما لا يظهر النفوذ التعسفي الذي يجعل الفرض ممكنا (فرض التعسف) على حقيقته (بالمعنى الوارد في القضية ومن حيث انه ايضا ترسيخ لتعسف ثقافي يمارس في اطار علاقة اتصال تربوية لا تنتج اثرها الخاص الا بقدر ما لا يظهر تعسف مضمون ما يرسخ على حقيقته) يستتبع النشاط التربوي بالضرورة وكشرط اجتماعي لممارسته وجود سلطة تربوية واستقلالية نسبية تتمتع بها المرجعية التي تمارسها.

ان استعمالات ما بعد الجندر يافطة اساسية في فضاء ما بعد الحداثة لأنه المكان الابرز حضورا في ظل التداعي الخطابي وذلك باختلاف الصيغ وتعددية المشهد , وهنا تأسس ذلك اللعب الكثير من البرامج الصناعية المابينية وهنا لا تحضر عند عتبة واحدة بل يجب ان يكون ثمة جنس ثالث غير قابل للإخضاع للحصول على ترسيمه مغايرة .

ان نقطة الانطلاق في تحليلها هي رفض اي عنصر معين ومعطى سلفا و موجود وطبيعي بوصفه مكونا لجوهر ثقافوية الهوية الشخصية الابدي والثابت . اذ ليس هناك حقيقة مطلقة وبشكل عام لا يوجد حقيقة يمكن معرفتها عن الواقع والمجتمع والسلطة وخصوصا فيما يتعلق بالذات . فالهوية الجنسية الذكورية او الانثوية الاصلية قبل الاجتماعية والثقافية غير موجودة بهذا المعنى , ولا يمكن ان تكون معروفة : لا يوجد اي نقطة انطلاق لخطاب الجنس، والاشارة الى الجنس البيولوجي والتشريحي الذي يبدو طبيعيا وفطريا وداخليا تنتج من الخارج , من قبل الجندر الاجتماعي . وتبعا لذلك , فان الجندر ليس مشتقا من الجنس (وفقا للحتمية البيولوجية), بل على العكس تماما , الجندر ينتج الجنس .

المبحث الثاني: ثقافوية الهوية.. مقاربات مسرحية

ان عملية التوسع المعرفي للمفاهيم الانتمائية لدى المجتمع الاغريقي ولأهمية المسرح لديهم و تقديس مكانته فقد كان حق الاشتراك في العروض المسرحية لديهم مشروطا بامتلاك الفرد للهوية الاثينية (الشيخ، 1992، الصفحات 58-59). وعليه واكب المسرح المواطنة وانتماء الفرد . فالتراجيديا في زمن اليونان كانت هي احدى الوظائف المتميزة للمواطنة الاثينية و قد تكيفت بشكلها و مضمونها و في نموها و اضمحلالها بتطور البنية الاجتماعية التي كانت تنتسب لها . فالكتاب الاغريق قد جاءت مسرحياتهم من رحم واقعهم و تعبيرا عن واقع وطنهم و حياتهم و مساحة الحرية التي كان يتحرك الكتاب داخلها من خلال عرضهم لمساوئ اجتماعية و سياسية حين يجرد الفرد من حقوقه التي تكفلها له مواطنته ففي مسرحية (انتيجونا) ل(سوفوكليس) يؤكد معنى المواطنة الاثينية بشكل غير مباشر من خلال اظهار مساوئ الديكتاتورية و انفراد الاشخاص بالحكم متجاهلا رأي الشعب , (فانتيجونا) حين خالفت راي الحاكم كريون ودفنت اخاها حكم عليها بالموت (نيكول، د.ت، الصفحات 60-67). معلنا هنا سوء استخدام السلطة عبر مفاهيم كولنيالية سابقة الحضور , ولتجريد الهوية من بوادر تشكلها الاولى .

غير ان الفكر اليوناني يعد من أقدم التجارب الديمقراطية لكون افراده يمتلكون الاداة لحل نزاعاتهم و تعليل المواقف او الاعتراض بوسائل عقلانية على مواقف الاخرين وكان هذا سبب قوي لبلوغ مراتب المواطنة ووسيلة فعاله لتأهيل الفرد لينخرط بشكل ايجابي في نسيج الحياة العامة (لحسن، 2014، الصفحات 8-11). فالكاتب الاغريقي (ارستوفانيس) من اكثر الكتاب آنذاك ممن جاءت مسرحياتهم معبره وان كل الانتقادات التي حملتها مسرحياته كانت من أجل اعادة تَشكيل و دَعم المواطنة و الثقافة كانت هي الحاضِن الذي جَسد هُويتهم و عبر لنا عن شعور الكتاب للانتماء لهذه الهوية , و ثقافتهم هي انعكاس لسلوكهم عن راية في الحكم و عن ازمات اثينا السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية فجاءت مسرحياته

مهاجمة للظلم و الفقر و القهر الذي عاناه المجتمع الاغريقي في تلك الفترة و من اعماله مسرحية (ذكور النحل) التي انتقد فيها النظم القضائية و الحروب و بشاعتها و الخراب المادي و المعنوي الذي تخلفه و كذلك في مسرحيات (ليستراتا , السلام , الاخارينيون) . و حياتهم . و مسرحياتهم تظهر الجانب المجتمعي بكل متعلقاته من سلوك و عقائد و تقاليد هو المسيطر على مواضيع المسرحيات و ان كل ما بعثوه من افكار و من كلمات كانت مدركة لدى جمهورهم لأنها كانت قضايا حيوية لديهم , قد صاغها الكتاب من صميم الحياة الاغريقية و حملت طابع هويتهم بكل متغيراتها. و لقد انعكس ذلك في المجتمع الروماني لاختلاف طبيعة الحياة السياسية.

اما في عصر النهضة تطورت الفنون ومن ضمنها الفن المسرحي ادباً و عرضاً و كان اكثرها حضوراً الكوميديا التي ظهرت على ايدي ميكافيللي(**Machiavelli**) ومعاصريه اريستو(**Ariotso**) وارتينيو(**Aretino**) اطلقوا عليها كوميديا الايروديتا (**Erudita**) التي كان يؤديها ممثلون هواة , اهتمت بتصوير نماذج من هويات فردية مختلفة و اهتم ميكافيللي بشكل خاص بمعالجة سقوط الانسان و الغش و الخديعة بطريقة فلسفية , و تضمينها بطريقة فكرية درامية لعمله الادبي و قد كانت له رؤيته الخاصة فيما يخص تطور المجتمع , حيث يرى ان تطوره لا يتم وفق غيبيات و انما ماديات تقوم على قوانين قوية تلائم التغيرات و قوه في حكم فردي غير مستبد يحافظ على المجتمع و يقوده الى الامام محاربا ثقافة الكنيسة الدينية حيث يراها مصدر تمزيق الدولة و فساد افرادها (العبيدي، 2011، الصفحات 85-89).

وتعد مسرحية (دكتور فاوست) لكريستوفر مارلو ادخال جديد على المسرح لم يكن معروفا قبلاً فشخصية (فاوست) لم تكن بطلاً او اميراً بل عالم استطاعَ أنْ يرسم لها هوية متكاملة و مغايرة للشخصيات المألوفة آنذاك تتمثل القضية فيها مسائل داخلية روحية و ليس فيها مظاهر مادية خارجية و قد اعتمدت هذه المسرحية اعتمادا يكاد يكون كليا على تحول فاوست من الثقة بنفسه و التطلع الى تحقيق مطامعه الى ادراك خطئة و مرافقة من فزع لما ينتظره من مصير جاءت على اثر هذه المسرحية التراجيديات ال(شكسبيرية) ومسرحيات اخرى منها (المأساة الاسبانية) لتوماس كيد (رشدي، د.ت، الصفحات 83-86). كما كتبت مسرحيات من قبل كتاب كانوا يرون انفسهم متعالين و منعزلين ينظرون الى الحياة بعين الكره و شخصياتهم المسرحية رموز لمجتمع منحل (جاسكوين، د.ت، صفحة 54), وهذا ما نرى أثره في بعض مسرحيات (شكسبير) الذي يرى ان الصراع بين الفرد و ضميره لا يشبه الصراع بين الصواب و الخطأ فقط و انما صراع في الارادة (بين الرغبة في الفعل و الرغبة في تجنب ذلك الفعل) (رشدي، د.ت، الصفحات 119-120)،وقد اوضحَ (شكسبير) بهذه الرؤية جزء مِما يظهره المسرح من الفرد في الحياة بعموميتها , فالمسرح ينتمي "الى الحياة بكل تناقضاتها و هارمونيتها و اسرارها اللامرئية , اي ينتمي الى الوجود النقي المكتنز بغنى الحياة الحقيقية الخفية و ليس الى الواقع " (XXX، 2007، الصفحات 78-79) وبهذا يتعدى الرؤية السطحية للأمور مما جعله "يتخذ موقعه فيما بين الهوية و الثورة .. بادراك كامل منه و منا بانه الفضاء الذي صارت الهوية الوطنية تَجد نفسها مُعبر عنها برؤية جمالية في نقطته الذهبية , و بأنه الكون الجمالي الذي عرض بأحداثه و شخصياته المفترضة على الثورة , و يتحاور حول افكارها و يتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه" (عطية، 2013، صفحة 26). اذ يعتبر المسرح من الفنون المحرضة

على الثورة و دافعا لها بسبب تفاعل جمهوره بما يقدم فهو يؤثر و يتأثر به , كما ان الثورة تصنع مسرحا ذا هوية جديدة و ذلك من خلال السير نحو التغيير فهما يشتركان في هدف التغيير معاً.

و بَعد الفترة الرومانسية تلتها فتره سادت فيها رغبة قوية في العالم بإقرار النظام و الاستقرار الاجتماعي مَحل النزعات الفردية و الاثارات العاطفية حيثُ تهيأ العالم المسرحي لاستقبال الكلاسيكيين و بدا جيل جَديد اصطَبَغ المسرح بهويته نابذاً كل ما سَبقه من طريقة الكتابة الادبية و حَتى الاساليب القديمة التي تُحدد شِكل العرض مما افرَزَ نَشاطاً مسرحياً مُثمراً جَعل من فرنسا زعيمة العالم المسرحي حَملت اعلامها (كورني وراسين وموليير) , تَناولت المأساة التي كتَبها (كورني و راسين) مِنها المُشكلات النَفسية و الازمات الروحية فيما تَناولت المَلهاة التي كتبها (موليير) في معظم احوالها ما يُضحِك المجتمع على سَخافاته و امراضه الاخلاقية و السِلوكية. و تَنبع قوة المسرحيات الكلاسيكية مِن شمولها لجميع الطبقات الاجتماعية مِما جَعله مصوراً لنماذج هوياتية واسعة (نيكول، المسرحية العالمية، د.ت، الصفحات 91-151,95). اذ شهد القرن العشرين اتجاهاً جديداً يَجمع بين المدرسة الطبيعية و التعبيرية اسماه النقاد بـ(مسرح الاصلاح الاجتماعي) يقوم هذا المسرح على فِكرة ان القوى الاقتصادية و السياسية القائمة في مجتمع ما هي التي تُحدد افعال الانسان الى حَد كبير و ان الانسان يَمتلك القدرة على الرقي و التقدم من حَيث ايمان الانسان بحاجته الى التَغيير و تحقيقه, فقد احسَ الفنانون بعد الحرب بضرورة مسرح يجسد من الحياة و المدينة مسرح يستمد طاقته منها و مندمج فيها و ادى فيما بعد الى ظهور مسرح شعبي (رشدي، د.ت، صفحة 187).

ورغم انه في هذا القرن شَهدت المسرحية الكثير من التجارب الفردية الخاصة الا انه قد جمعتهم ايضا اهتمامات مشتركه عامة حاولوا تقديمها على المَسرح بطريقة واقعية تنطوي على نقد اجتماعي و سياسي, فمسرحيات (جون جلاسورثي **John Galsworthy**) في بداية القرن قد جاءت واصفة لتغييب مَبدأ المواطنة والهوية على كَثير من الافراد و ما يعانونه مِن واقع تغييب هذا المبدأ و ما يترتب عليه من شرور اجتماعية و سياسية و من مسرحياته (النزاع) **(Strife)** 1909 و(العدالة) **(Justice)** 1910. وشابهه الكاتب (سين اوكيسي**Sean Ocasey**) في كتابته لمسرحياته , اما الكتاب المبكرين من هذا القرن منهم (جورج برناردشو **George Bernardshaw**) الذي وضح في بعض مسرحياته "قوة الحياة" التي تدفع الافراد الى طلب حياة افضل في عالم افضل و جسدها في مسرحيته (الانسان و السوبرمان) **Man and Superman** 1903, و الكاتب (ادوارد بوند **Edward bond**) الذي اهتم في مسرحياته بإيضاح معايير مفهوم المواطنة وهوية الفرد و تطبيقها من اجل ابعاد كل التطبيقات الرديئة التي يقوم عليها المجتمع و التي بالتالي قد تدفع الانسان الى ارتكاب سلوك غير لائق يَدفع بِهِ الى مواجهة نَفسه و المجتمع (روبرتس، 1990، الصفحات 237-244).

في الخمسينيات ركز الكتاب على ابراز شخصياتهم بصورة افضل فالكاتب حين يكتب مسرحياته يشعر بوجوده ككيان داخل مجتمع فيكتب الشخصيات بإحساسه بخوفه و حسرته و عطفة و هي شخصيات مثلت صفاتها من المجتمع بالإضافة الى شخصياتها الذاتية , ولكن

(بيكت) و (يونيسكو) كتبوا مسرحيات تقطر ذاتية من اعماق الفراغ و تُعد مسرحية (في انتظار جودو) خير مثال على ذلك 1952. (جاسكوين، د.ت، الصفحات 55-57)

كما وظف ذلك المسرح للاحتجاج على بضعض الاوضاع الاجتماعية و انتقاد بعض العلاقات الانسانية مثل ان يفقد الانسان هويته الانسانية متحولا الى اله او حيوان صورها في مسرحية (الخرتيت) . و اخذ (جان جينيه) مهمة النقد السياسي في مسرحه كما في مسرحية (السود) و (الحواجز) . و جاء تأثر هارولد بنتر واضحاً بـ(صامويل بيكت) الا انه ادخل في مسرحه البعد الاجتماعي الذي تجاهله (بيكت) , فهو لم يصور شخصياته في فراغ و انما جعلها تنتمي الى زمن حاضر و ترتبط ببيئة و تمتلك هُوية اجتماعية محدده , بل وَضح المجتمع الذي تنتمي اليه كل هوية , كما اوضح بنتر في مسرحه مساوئ المطلق الديني فهو لم يحرر الفرد من العبودية و لم يضمن حرية القول و الفكر و العمل و قام كثير من القهر الفكري متقنعا بها لذا فان غيابها و استبدالها بنظام اجتماعي لا يَستعبد الفرد و لا يَسلب حقوقه و هُويته هو الافضل وبهذا هو يعاكس رأي (بيكت) الذي يرى ان غياب السلطة الدينية تؤدي الى ضياع الفرد , مستغلين عبثية اللغة و خطورتها في ايصال ملكتهم الفكرية و الادبية مسرحيا . (صليحة، 1985، الصفحات 83-85)

كما كان للكتاب العرب دور كبير في وضع أسُس للنهضة الفكرية و الادبية مع اختلاف اتجاهاتهم ولكنهم حافظوا على دعوة في سبيل دعم الهوية العربية من خلال العقيدة و الفكر و الادب و التراث الشعبي و التاريخ العربي بأمجاده و تزكية الروح العربية ودعمها و الحفاظ على روح العقيدة الاسلامية لأنها جزءاً لا يَتجزأ من الكيان الانساني للإنسان العربي و الانتماء للأرض و التاريخ و تأكيد العراقة العربية و توارثها في مَجموعة من المُعتقدات و صور الحياة و السلوك و عبر اكثر من كاتب و نجدها متجسدة في كتاب (عودة الروح) لتوفيق الحكيم. (سلام، د.ت، صفحة 191)

و نرى اثر المثاقفة في مسرحيات الحكيم , من حيث اقتباساته و تأثره بالمسرح الغربي بشكل عام بدراساته الحديثة و القديمة و تنوعه بأشكال مسرحية مختلفة و جمعه بين مذاهب ادبية عدة و اطلاعه على الثقافة الاجنبية ملامسا اياها مع الثقافة العربية و اكثر ما ثاقف به الادب الغربي هو مسرح برناردشو مع الاختلافات القائمة بينهما بحكم التباين الثقافي و الاجتماعي و اللغوي وهذا ما نراه في مسرحية (بجماليون) للحكيم , حيث تفرض البيئة المجتمعة ذلك الاختلاف فرغم الاقتباس من الثقافة الغربية لكن ذلك لا يمحي هوية الكاتب العربية لأنها مرتبطة بجذور عقائدية و دينية و تراثية و تقاليد مختلفة لم يلغها الحكيم في أدبه حين مزج بين الثقافة الاوربية الواسعة و بين رؤاه الشرقية الغريزية المتأصلة الجذور. (عصمت، 2007، الصفحات 303-310)

تَعد بداية القرن العشرين بالنسبة للمسرح العربي مرحلة بِناء الذات وتشكيل الهوية وجدليتها, اذ كرسَ فيها كثير من الكُتاب اقلامهم لِخدمة قضايا البناء , بناء الشَخصية العَربية و ما يجب أن تَتَحلى به من مكونات مادية و معنويه . فهناك مسرحيات عالجت التحول الاجتماعي في المجتمع العربي و عالجت البطالة و العمل مثل مسرحية (الايدي الناعمة) لـ(توفيق الحكيم) , و (كوبري الناموس) لـ(سعد الدين وهبه) , و (القضية) لـ(لطفي الخوري). (سلام، د.ت، الصفحات 206- 239)

كما اخذ الكتاب المسرحيون على عاتقهم المطالبة بحقوق الافراد من خلال نصوصهم و كان (توفيق الحكيم) من اوائل الذين ناقشوا مشكلة الشرعية و الحكم الديموقراطي في مسرحية (السلطان الجائر) مؤثرا القانون على السيف في معالجة شؤون الشعب و كذلك مسرحية (حلاق بغداد) لـ(ألفريد

فرج) تناول فيها مسألة المواطنة بعدها اساساً مهماً من اسس بناء اجتماعي صحيح , كما تناول (الشرقاوي) في مسرحية (الفتى مهران) قضية العدل الاجتماعي بوصفه جَوهر المواطنة. (جمعة، 2004، صفحة 69) وقد اوضحت مسرحية (الاسكافي) اختلاف الهُويات بين اليهودي و المسيحي و المسلم و الملحد , فكل شخصية تحتمي بما تحمله من مفاهيم و اراء حول العلاقة التي تحكم المجتمعات و العالم . هويات مختلفة تُفسر الاحداث في سياق صراع الحضارات , و تُحدد مرجعياتها و قراءاتها و قوتها من تكون رؤيتها للموقع الذي تحتله من هذه العلاقة . هويات مختلفة منها ما ينصت لذوات الاخرين (شخصية جورج تنيت) و منها ما يدافع عن ذاته و هويته و قناعاته بصوت جهوري يفصح عن هوية وطن (شخصية الشيخ عامر).وهذه المسرحية سيرة للهويات تقدم نقاش افكار و اختلاف وجهات نظر و تناقضها و تباعدها و تقاربها في زمن الهيمنة الامريكية على العالم. (زيدان، 2013، الصفحات 77-78) تلك الهيمنة التي ماتزال حاضرة ومتتابعة مع مفاهيم الحاجة الاقتصادية للمجتمعات التي تحمل اهتزاز في هويتها الثقافية , لقد تشكلت المنظومات الاجتماعية وفق مبدأ الهيمنة والمقاومة الفكرية للتسلط المعرفي حتى باتت اغلب الثقافات الاجتماعية تستقل بهويتها من خلال الاحتفاظ بالكينونة المعرفية والتاريخية .

الفصل الثالث / الاجراءات

مجتمع البحث

لقد تم تحديد مجتمع البحث ليشمل المسرح العراقي المتمثل بعينة البحث مسرحية (مكاشفات) انموذجاً .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي في بحثه.

تحليل نموذج عينة البحث :

مسرحية المكاشفات

تاليف / قاسم محمد

اخراج / غانم حميد

السنة / 2016

حكاية المسرحية

هي مسرحية شعرية متناصة بين مسرحيتين هما مسرحية (مكاشفات عائشة بنت طلحة) للكاتب السوري (خالد محيي الدين البرادعي) و مسرحية (ابن جلا) للكاتب المصري (محمود تيمور) تعتمد على فعل العلاقة بين الحاكم و المحكوم و الديكتاتور و المواطن تمثلت بشخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي) الذي يعد من الشخصيات المثيرة للجدل في التاريخ الاسلامي لاحتكامه على مبدا القوة في بسط السلطة و السيطرة على الناس, و شخصية (عائشة بنت طلحة) المرأة المقاومة و المواطن المسلوب و المرآة لأفعال الحجاج . و هي قراءة شائكة للواجبات التي تقع على عاتق السلطة و الحقوق التي هي للشعب تتمثل بالمواطنة (حرية , عدل , مساواة , امان , قانون). تبدأ مسرحية مكاشفات على شكل حوار بين الحجاج و عائشة (ارملة مصعب بن الزبير) محاولا التقرب منها طلبا موافقتها على الزواج به غير انه يصطدم بامرأة فصيحة اللسان جريئة قوية ذات علم و بصيرة متعبدة زاهدة , ومن جهة اخرى فهو رجل قوي شديد ذو

قدرة عالية في الخطابة و الشجاعة و البطش ايضا مواصفات تدركها عائشة في الحجاج لذا تسبه و تنعته بالمنافق السفاك للدماء اتخذ الولاية للتجبر و اشاعة الخوف بين رعيته حاكما بالسيف و متخذه درعا يخبئُ ضعفه خلفه حاصلا على اصوات الرعية به , مبرراً افعاله بأمن الدولة, تحاجه انه ليس امانا و انما خوفا و خراب للإنسان و اذلاله و كبت لحريته و لا قيمة لتعمير الارض و البنيان اذا كان الانسان خائفاً مسلوب الحرية و الارادة فاقدا للحقوق في موطنه تحت يد حاكم متسلط محتكر الراي.

التحليل

تناول المخرج غانم حميد في المسرحية السلطة و المتسلط والمتسلط علية , وفق بعدا فلسفيا من خلال الانسجام بين القوة والدماء والفعل التجريدي للسلطة كعنصر فكري له نتائج ومسببات بعدية وقبلية , مبينا ان في كل زمان هناك حاكم جائر من خلال المزج بين القديم و الحديث في العرض المسرحي بالحوار , الازياء , الديكور , اللهجة , العادات , التقاليد , اذ تثبت من فعاليتها في العرض , المفاهيم الجندرية فالأحكام الفردية للسلطة السياسية على المجتمع المدني تكون سلطة استبدادية تمنع الاعتراف بحق الاخرين في التعبير عن انفسهم حتى يتم تحقيق الكينونة المستبدة للجندر المتجذر في الفعل الشرقي ابتداءً من نظرة الرجل المستذئب نحو المرأة الضعيفة البنية ولكنها تحاول ان تكون قوية في بعدها الخارجي لتشكل نوع من انواع السايبورغ , كوسيلة دفاعية تكون ذاتية التفاعل مع الموضوع ليتحول هذا السايبورغ بنية هجومية استفزازية للرجل المتسلط , ان شخصية (عائشة بنت طلحة) لم يصورها كامرأة ضعيفة و خاضعة , لم تُرعَب من الحجاج و انما اظهرت الرُعبُ الذي يسببهُ موضحةً لهُ انهُ سلطته اشاعت بين الناس ذلك الرعب بسبب احكامه الفردية المستبدة دون مراعاة لما يناسب افراد المجتمع انفسهم , و انَّ الامن الذي يتحجج به , ما هو الا إكذوبه يصدقها في نفسه لأن هذا يوقف المجتمع ويُعيقه عن التقدم فالمجتمع أيضا يساهم في حلّ قضايا كثيره بعيداً عن استخدام السلطة لوسائل الضغط , ففي المجتمع الذي يظهره المخرج في هذا العرض هو مجتمع لا شيء فيه خارج حرية الحاكِم و لا شيء خارج إرادته و لا قول يعلو قوله و لا رأي صواب سوى رأيه فتحاجه عائشة ان رعيته لا رأي لهم و ان كل ما يؤيدونه به انما هو تحت الضغط و الخوف فهم لا يسمح لهم بشيء سوى ما يريد الحاكم و هذا يلغي العلاقة بين الفرد و السلطة و المواطن و الدولة التي تفرضها الهوية الثقافية على المجتمعات العربية , ان تشكل التحولات اللفظية في الحِجاج واثبات المتغير والمتطور , يعيد الصياغة اللغوية اللفظية للأداء الجبري على المرأة , كوحدة منتجة للصراعات المتباينة في المسرحية من خلال المسافة الجدلية بينها وبين الحَجاج , فهو يحاول ان يعيد نقطة التمركز في صفته الذكورية للفعل القبلي في العملية الجنسية من خلال فعل النداء (مفهوم المنادى) من قبله , الفعل البعدي من خلال مفهوم الاستجابة غير المتحققة المتمثلة برفض المرأة لسلطة الاداء الجبري اللفظي .

شخصية الحجاج شخصية عربية مأخوذة من التراث العربي بحلتها العربية رغم تفاوت فتراتها مجسداً فيها الانتماء الى الهوية الثقافية العربية , كما بدت الهوية العربية واضحة في العرض و هي المسيطرة رغم ان العرض كان يتسم بالعمومية زمانيا و مكانيا في حدود الذات العربية . بمختلف تفرعاتها التي ترجع الى الثقافة العربية الاشمل فحين قدم العرض في اكثر من مكان فان دلائله تبدو واضحة و مفهومة لان كل ما في العرض نابع من احداث مشتركة. فلا يؤثر انتماء المخرج (عراقياً) على كون العرض عرض بخاصية

مكبلة بمفهومات المجتمع العراقي و انما اعطاء صفة العمومية من قبل المخرج للعرض جعلته ينتمي الى مجتمع اكبر (عربياً). وهي ايضاً رمز سلطته حين يقف على المنبر الموضوع وسط الخشبة و الذي ايضاً استخدم بدلالة كرسي السلطة و هذا رمزها في كل التاريخ مضيفاً لها ازياء الشخصيات التي مزج فيها المخرج بين القديم و الحديث و تصويراً لزي اهل الجنوب العراقي المتمثل بـ(العباءة و الشماغ و العقال و الدشداشه) و اقتصر المخرج على الالوان الحيادية و هو لون العرض بالكامل سوى ما ادخله من لون الإضاءة الاحمر حين يأخذ الحوار بين الشخصيات ما سببه السيف من اهدار للدم . و نرى تَغيُر الزي بفترات مختلفة لكِنه احتفظ بدلالة الهوية العربية فلا يبقى نمط الزي واحداً في كل الفترات و لكن يبقى مخصوصاً بتلك الهوية .

لقد اعتمدت تقنية العرض المكانية على تشكيل المتحول للمدرك المكاني من خلال بنية زمانية واضحة المعالم , فجندرية (القطن) وما تحيل من بعد جنسي على سرير المضاجعة بين المرأة والرجل , (القطن وسرير الزوجية) ولد قراءات عدة لدى المتلقي حسب الشكل الذي اختاره المخرج فالقطن الابيض قد يدل على صفاء الفطرة الانسانية بطبيعتها كونه موضوعاً على الارض و كل ما فيه المرأة والرجل , و ان ما جاء فوقه هو ما جعله مختلف و كسر الفطرة الانسانية و التي عليها نشأت عدة سلطات مثلها المخرج بالكرسي الموضوع فوق القطن و مغطى به من كل الجوانب في ارضيته بل خلفية العرض التي استخدمها المخرج من القماش الابيض و التي أضيفت لها جمالية حين سلطت عليها الاضاءة و تجسد فيها خيال الممثلين و كذلك صور الداتا شو التي ظهرت عليها بالتدرج كون وضع الستارة الجانبية بشكل مقطع واحد تلو الاخر جاء جمالياً و لخدمة حركة الممثلين ثانياً . و السيف دلالة العنف الذي ما ان سقط على الارض و ضاع بين القطن حتى اختفى بطش الحاكم و خارت قواه و اصبح ضعيفا , لانتهاء روح المطاولة , فالجسد هنا يدفع نحو القابلية التفاعلية بين المدرك البصري من العرض ليحقق الانسجام المفتعل للقدرات الخارجية رغم تقنية الاخفاء القسري للمشاعر والطموحات المتمثلة هذه القدرات بالعملية الادائية للخطاب المتوتر والمتجسد بعدم الصفاء بين المرأة والحجاج . لذلك لا يتحقق الفعل الجندري الذكوري لكونهما في حالت تصارع مستمرة .

اعتمد خطاب العرض بين المعاصرة و القديم من حيث ادخال تقنية الداتا شو التي اضفت على العرض جمالية و استخدامه للهاتف النقال مازجا اياها بأزياء حديثة و قديمة ارتداها الممثلون تجاوز فيها الاختلافات بين الدول العربية و اختلاف البيئة و لكنها كانت مفهومة واضحه احتفظت بطابعها المحلي من غير ان تنغلق على الفهم للثقافوية المتنامية. هي حالة من العصرنة المتفشية , فحقيقة الثقافة السائدة تختلف عن ما يسمح به من تناول للتجسيد لذلك كان خطاب العرض تمثل حقيقي لفعل الهُجنة التقنية واللفظية , لكون الفعل الشفاهي منع الحجاج من التواصل مع المرأة كجسد , لنفور الاخير منه مما ولد هستيريا جندرية سلطوية عكسها المخرج في خطاب العرض من خلال تمكين المكان والزمان من فترات معاصرة حين غاير بشكل الحجاج و الابلاغ عن موعد الطائرة و صور الداتا شو و قديما من خلال شكل الحجاج ايضا و استخدامه للسيف الذي استخدمه كعلامة لقطع الآراء كي لا يعلو صوت شيء و بقي على

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طول فترة العرض دلالة على ملازمته لسلطة الحاكم الفرد ورمز للعضو الذكري المخفي والظاهر بصورة السيف و حين فقده اصبح تائها فهو متلازمة وجوده و رمز قوته و كينونته الجندرية :

"اصبح سيفك اطول من سلطانك و سجونك اظلم من طغيانك"

"و الدم و الاعناق المقطوعة غدرا"

لقد تناول خطاب العرض الثقافوي المحركات الثلاثة للعالم وفق الثالوث (المال والسلطة والجنس) فتجسد الفعل الثقافوي لجندرية سلطة المال الاقتصادي لمبدأ اساسي للتحكم بمقدرات الفرد خاصة والمجتمع عامة وفق متطلبات الحياة المعاشة وما يفرضه الواقع المتداول من حاجات ورغبات فردية كانت او جمعية , لخلق حالة من الترغيب والترهيب بالقطيعة الاقتصادية , فطرح المفاهيم الانجازية للحجاج والبناء والخضوع لمبدأ التطور المشروط والعطاء وفق مبدأ الانتماء , هو تشكل لثقافة الاقتصاد المتبادل مع فرق البضاعة المطروحة , فالمقايضة هنا تكون شراء وبيع لكون الجانب الاول مادي اقتصادي يمثل سلطة الحجاج الاقتصادية والجانب الاخر روحي انساني ثقافوي يمثل الاخرين .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

لقد توصل الباحث الى نتائج عدة هي :

1- يسعى الخطاب المسرحي إلى جعل التعامل بين المواطنين يتم وفق قيم اجتماعية و ممارسة سلوكية بحيث تعبر عن نضج ثقافي و إدراك حقيقي دون تمييز بسبب الدين أو العرق أو الجنس أو المذهب وبعيدا عن الحاجات الفردية التي يتعرض الانسان الى الاستغلال او الابتزاز بسببها .

2-تتغير كثير من المفاهيم الثقافية و الدينية بسبب الادخالات ألتي تلتصق بها مما يشوه صورة كثير منها و يدخل المواطنين على أثرها في بوتقة من الجهل حاول المخرجون التعرض لها بصورة من الانتقاد و السخرية عَبرت عن مدى التشوية الذي تتعرض لهُ.

3-حاول المخرج إيصال فكرة ان الانتماء الى بعد ثقافي واحد ليس معناه ان الهوية واحدة بل ان الذوات تختلف بثقافتها و ميولها مما يسبب اختلاف الافراد داخل الثقافة نفسها.

4- تتوسع المفاهيم الجندرية ثقافيا مع توسع البنية المعرفية للإنسان لتشمل كل ما يحيط به من حيثيات وتعاملات حياتية , فرأس المال الثقافي هو بات اليوم المحرك الاساسي لمنظومة الاشتغالات الجندرية .

5- ان سحب الشخصيات الحديثة التاريخية وتفعيلها نحو فعل معاصر اظهر تجسيديا اعادة التشكيل الفكري وفق التاريخانية الجديدة في العملية الادائية للخطاب المسرحي .

6- ان الثقافوية الشفاهية المتجذرة عربيا نسجت بعدا جديدا في فعل المنادى جنسيا (ذكر , انثى) مما اسس لفعل ادائي جبري في الخطاب المسرحي .

الاستنتاجات :

2- يسعى الخطاب المسرحي العراقي المعاصر الى فتح البنية المعرفية المضمرة ليشكل امكانية الخروج من ازمة التابوات الثقافية .

3- ان السلطة الشفاهية هي سلطة جندرية تتوسع مفاهيمياً داخل المنظومة الاجتماعية من خلال العملية التواصلية بين الرجل والمرأة في الخطاب المسرحي .

4- لا يتوقف الفعل الثقافوي الجندري عند مرحلة الكينونة والاثبات بل يتعداها ليصبح فعلا تداولياً حياتيا ينتقل عبر الثقافة الموروثة .

5- يشكل الجسد في الخطاب المسرحي العراقي نقطة تمركز تتشظى منها الصراعات باتجاهات جبرية واختيارية , الترغيب والترهيب والابتزاز والاستغلال .

المراجع

1. XXX. (2007). فان كوخ رحلة ضوئية باللون و الجسد للتطهير من العنف. *مجلة الثقافة الاجنبية، 4*، الصفحات 78-79.
2. ابراهيم جندراي جمعة. (2004). *النص المسرحي العربي و نكسة حزيران*. دمشق: وزارة الثقافة.
3. الاريديس نيكول. (د.ت). *المسرحية العالمية* (المجلد 1). (عثمان نوية، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة و الارشاد القومي.
4. الاريديس نيكول. (د.ت). *المسرحية العالمية* (المجلد 2). (محمود حامد شوكت، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية للثقافة و الترجمة و الطباعة و النشر مطبعة المعرفة.
5. اماني ابو رحمة. (2014). *التحولات الفلسفية نحو بعد ما بعد الحداثة*. دمشق: دار نينوى للنشر.
6. اماني ابو رحمة. (2016). *السايبورغ: مابعد الانسان*. انتلجنسانية: د.ن.
7. بامبر جاسكوين. (د.ت). *الدراما في القرن العشرين*. (محمد فتحي، المترجمون) القاهرة: دار الكاتب العربي.
8. توبي لحسن. (2014). *الحجاج و المواطنة*. القاهرة: رؤية.
9. ج.ثورنلي وجينيث روبرتس. (1990). *الادب الانجليزي من البدايات في القرن السابع الى ثمانينيات القرن العشرين*. (احمد الشويخات، المترجمون) الرياض: دار المريخ.
10. حسن عطية. (ربيع, 2013). قراءة جديدة لقضايا متجدده , الهوية .. المسرح .. الثورة. *مجلة الخشبة*، صفحة 26.
11. حسين الشيخ. (1992). *اليونان , دراسات في تاريخ الحضارات القديمة*. بغداد: دار المعرفة.
12. رشاد رشدي. (د.ت). *نظرية الدراما من ارسطو الى الان*. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
13. رياض عصمت. (2007). *رؤى في المسرح العالمي و العربي*. دمشق: دار الفكر.
14. عبد الرحمن بن زيدان. (2013). *المسرح العراقي رؤية تراجيدية في زمن متغير*. بغداد: دار عدنان.
15. عصمت محمد حوسو. (2008). *الجندر (الابعاد الاجتماعية والثقافية)*. القاهرة : دار الشروق.
16. محمد زغلول سلام. (د.ت). *المسرح و المجتمع في مائة عام*. د.ب: د.ن.
17. معتمد مجيد حميد العبيدي. (2011). *مفهوم الوجود و العدم في مسرحيات (شكسبير)*. بغداد: دار الفراهيدي.
18. نهاد صليحة. (1985). *المسرح بين الفن و الفكر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

References:

1. XXX. (2007). *Van Gogh is a light journey with color and body to purify from violence*. Foreign Culture Journal, 4, pp. 78-79.
2. Ibrahim Gendray Gomaa. (2004). *The Arab theatrical text and the June setback*. Damascus: Ministry of Culture.

3. Allardyce Nicole. (D.T). *The Universal Play (Volume 1*). (Osman Nawi, translators) Cairo: Ministry of Culture and National Guidance.
4. Allardyce Nicole. (D.T). *The Universal Play (Volume 2).* (Mahmoud Hamed Shawkat, translators) Cairo: The Egyptian Foundation for Culture, Translation, Printing and Publishing, Knowledge Press.
5. Amani Abu Rahma. (2014). *Philosophical shifts towards postmodernism.* Damascus: Nineveh Publishing House.
6. Amani Abu Rahma. (2016). *Cyborg: Beyond Human*. Intelligence: Dr. N.
7. Bamber Gascoigne. (D.T). *Drama in the twentieth century*. (Mohamed Fathy, translators) Cairo: Arab writer House.
8. Toby Lahcen. (2014). *Pilgrims and citizenship.* Cairo: a vision.
9. J. Thornley and Jenneth Roberts. (1990). *English literature from the beginnings in the seventh century to the eighties of the twentieth century*. (Ahmad Al-Shweikhat, translators) Riyadh: Dar Al-Marikh.
10. Hassan Attia. (Spring, 2013). *A new reading of renewed issues, identity..theater..the revolution*. The plank magazine, page 26.
11. Hussein Sheikh. (1992). G*reece, studies in the history of ancient civilizations*. Baghdad: House of Knowledge.
12. Rashad Rushdie. (D.T). *Drama theory from Aristotle to now*. Cairo: Anglo-Egyptian Library.
13. Riad Esmat. (2007). *Visions in the global and Arab theater.* Damascus: Dar Al-Fikr.
14. Abdul Rahman bin Zaidan. (2013). *The Iraqi theater is a tragic vision in a changing time.* Baghdad: Adnan House.
15. Ismat Mohamed Hoso. (2008). *Gender (social and cultural dimensions).* Cairo: Dar Al-Shorouk.
16. Mohamed Zagloul Salam. (D.T). *Theater and Society in a Hundred Years.* d.b.: d.n.
17. Majeed Hamid Al-Obaidi approved. (2011). *The concept of being and nothingness in Shakespeare's plays*. Baghdad: Al-Farahidi House.
18. Nohad Saliha. (1985). T*heater between art and thought*. Cairo: The Egyptian General Book Authority.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/241-256

The culturalization of gender action in the Iraqi theatrical address the play " Revelations as an example"

Motamad Majid Hamid[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 22/12/2021…...Date of acceptance: 6/3/2022…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The culturalization of gender action occupies a wide range in culture, thoughts and modern studies as well as in fine arts and the ways of expressing them.

Theater, as one of these arts, plays roles in establishing the fundamental concepts that aims at stating the uncontrollable deed of the social community. It remains one of the most effective and suitable means to confine the uncivilized practices to overcome a certain crisis after gender and cyborg in societies.

The research concentrates on studying the culturalization of gender action in the Iraqi theatrical address because of the effect it has on the modernizing thought in arts and theater literature. It consists of chapter one which deals with the " curriculum frame " -the problem of the research. The importance of the research is quite evident in dealing with a certain concept after the gender and whatever signs and concepts related to it . That points out the relation between the individual and the oral overwhelming diminution as well as the personifying connectivity in the address of the theater show .

As for the goal of the research , it aims at knowing the culturalization of gender action in the theater address.

[1] College of Fine Arts / University of Babylon, fine.moatmed.majeed@uobabylon.edu.iq .

Conclusions:

1. The theatrical address makes the collaboration between citizens happen according to social and moral obligation in addition to behavioral practice that express cultural maturity and true realization ; without any segregation because of religion , race , sex or sect ; away from individual needs through which man is exposed to exploitation and blackmailing.
2. Many of the cultural and religious concepts vary because of interferences that stick to them causing distortion in the images of many of them. As a result citizens will get into the atmosphere of ignorance directors try to point them out in the forms of criticism sarcasm to show the extent of distortion they are exposed to .

The researcher reached several conclusions, the most important of which are:

1- The gender cultural act does not stop at the stage of being and proof, but rather transcends it to become a pragmatic, life act transmitted through the inherited culture.

Keywords: Culturalization, Gender, Discourse, Theater.

Contents

The operations of the hypertext in the contemporary Iraqi theatrical show	Omar Mohammed Jandary	**24**
The semiotics of the visual image of women in the discourse of empowerment, Saudi Arabia Kingdom as a model	Nawal Ibrahim Alhulwah Ebtsam Saud Alrasheed Sourour Almokhtar Lahyani	**42**
the indication of the scene as a symbolic system in the Iraqi theatrical	Aseel Laith Ahmad Ahmad taha mahde	**56**
Bionic and its reflections in the design of industrial products	Osama Abd El Hussein Hamad Bassem Qassem Al-Ghabban	**72**
Textual thresholds and its Aesthetic in history: "Mamo Zain" by its author, the famous Kurdish poet Sheikh Ahmad Al-Khani, deceased (1118 AH / 707 AD), translated by Sheikh Dr. Muhammad Saeed Ramadan al-Bouti.	Laid Ahmad allaoui	**92**
The Idea of Water, Between Mythological Literature, And Mesopotamian Sculpture	Barzan ahmad nasrullah	**112**
Forecasting in international logos' design styles	Hattem Kateh Logen	**128**
The human self and its representations in the works of Salvador Dali	Nabilyoon yousif badeen Salam Idwer yaqoob	**148**
Transformations of the body from traditional expression to subjectivity : Marina Abramivic as a model.	Kaouthar mohamed Dammak	**164**
The Aesthetic Dimension in Popular Topics by Naguib Younes	mayida tariq muhamad	**176**
Symbolic significance and its effectiveness in industrial product design	Mustafa Mohamed Khalaf Salah Nouri Al-Jilawi	**190**
Dramatic function of temporal variables in the feature film	Moataz Muhammad Ali Jabr	**210**
The Graphic privacy in vector graphics design for children's publications	Fouad Ahmed Shallal	**224**
Experimentation in the works of the artist Muhammad Al-Kinani" an anaylytical study"	Anas K. Yaser	**240**
The culturalization of gender action in the Iraqi theatrical address the play " Revelations as an example"	Motamad Majid Hamid	**256**

Al-Academy Journal Publication Terms

1- You must register on the journal's website from Register link
2- Upload the forms from the site and fill them then resubmit them with the research.
3- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
4- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another magazine.
5- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Font size (13) font type (Sakkal Majalla), Lines of the paper should be single spaced and file type Word2010 or higher.
8- Footnotes, illustrations, figures, and tables are placed within the text at the appropriate points, rather than at the end.
9- An abstract in Arabic should be written at the beginning of the research and an abstract in English at the end of it with (150) word limit, and the keyword write after the abstract, The conclusions are translated and placed after the English Abstract.
10- The title of the researcher and the researcher's name shall be written on the first page of the research for the Arabic language. The English language shall include the name of the researcher and the title of the research with the abstract at the end of the research, Note that the names of researchers submitted at the beginning of the registration process are approved only, any changes to the names of researchers are not approved during or after the arbitration period.
11- Research papers, whether published or not, would not be returned to the researchers.
12- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
13- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
14- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Important note:

The average time period from the date of submitting the research to the journal to the date of informing the researcher for acceptance for publication or rejection is not specified, and according to the procedures of the journal, and the accepted research will take its place for publication according to the approved regulations.

Al-Academy
An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Baghdad

15/3/2022

Board of Editors

Editor-in-chief

• Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed " dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq"

Managing editor

•Prof. Dr. Emad Hadi Abbas - iraq "emaddigitalighting2018@Gmail.com"

Editors

• Prof. Dr. nawal muhsin ali - iraq "Drnawalmuhsin@Gmail.com"

• Prof. Dr. Wisam Marqus Odeesho" wisam_marqus@yahoo.com "

• Prof. Dr. Shatha Taha Salim " shatha.taha.salim@gmail.com"

• Prof. Dr. Hashim Khader Hasan" drhashim36@gmail.com "

• Prof. Dr. Raad Abdul Jabbar Thamer "RaadAlshatty@yahoo.com"

• Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma" maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq"

• Prof. Dr Muhammad Hosny El-Hajj – Lebanon"hmhslr@ul.edu.lb"

• Prof. Dr. rafat mansour- Egypt "mansour_rafat@yahoo.com"

• Prof. Dr.machhour Mostafa - Lebanon "mmachhour@hotmail.com"

• Prof. Dr Mahmoud El-Magri – Tunisia" mejrimahmoud80@yahoo.fr"

• Prof. Dr Mohammed ghawanmeh - Jorden " ghawanmeh_mohd@yahoo.com "

• Prof. Dr. G. E. Ibrahim - Helwan university – Egypt " appliedarts71@gmail.com"

• Assistant Professor Dr Yasser Issa Hassan "yasirhass@gmail.com "

• Assistant Professor Dr. Mutaz Inad Ghazwan"Mutazinad72@yahoo.com"

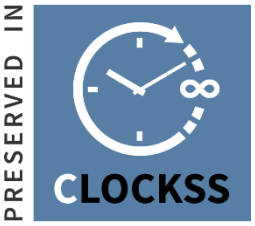
• Assistant Professor Dr. Fathi Abdul Wahab – Egypt"dr.fathy.a.wahab@gmail.com"

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

Cover design: Assistant: prof. Dr. Akram jirjees neama - ieakram@yahoo.com
linguist: lecturer. Adil Hussein Jouda - adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtak Lateef - yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Al-Academy Journal مجلة الاكاديمي



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

https://doi.org/10.35560/jcofarts